Victor Ieronim Stoichiță

Cum se savurează un tablou

și alte studii de istoria artei

seriile de autor
HUMANITAS

Această carte a fost publicată cu sprijinul acordat de
Fonds National Suisse pour la Recherche

Victor Ieronim Stoichiță s-a născut la București, la 13 iunie 1949. Studii universitare la București, Roma (licență în istoria artei) și Paris (doctorat de stat). A fost asistent la Catedra de istoria și teoria artei a Academiei de Arte Frumoase din București (1973– 1981) și la Institutul de Istorie a Artei al Universității din München (1984–1990). A fost profesor invitat la diferite universități, printre care Sorbona (1987), Göttingen (1989–1990), Frankfurt (1990), Harvard (2005–2007), precum și la Collège de France (2008). A fost de asemenea cercetător asociat la diferite instituții de cercetare (Institute of Advanced Study/Princeton, The Getty Center/Los Angeles; Wissenschaftskolleg zu Berlin; Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte/Roma; Center for Advanced Studies in Visual Arts/Washington). Din 1991 este profesor la Universitatea din Fribourg (Elveția). În februarie 2007 a primit titlul de doctor honoris causa al Universității Naționale de Arte din București, iar în 2011 cel de doctor honoris causa al Universității Catolice din Louvain. Din 2012 este membru al Academiei Naționale Italiene („Dei Lincei"), iar din 2014 membru al Academiei Europene. În 2014 a fost titularul Catedrei anuale a Muzeului Luvru și i-a fost conferit titlul de „Chevalier des arts et des lettres" al Republicii Franceze.

Scrieri: *Simone Martini*, Meridiane, 1975; *Ucenicia lui Duccio di Buoninsegna*, Meridiane, 1976; *Pontormo și manierismul*, Meridiane, 1978 și Humanitas, 2008; *Mondrian*, Meridiane, 1979; *Georges de La Tour*, Meridiane, 1980; *Creatorul și umbra lui*, Meridiane, 1981 și Humanitas, 2007; *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps Modernes*, Méridiens-Klincksieck, Paris, 1993; (trad. rom. Meridiane, 1999; Humanitas, 2012); *Efectul Don Quijote*, Humanitas, 1995; *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, Reaktion Books, Londra, 1995 (trad. rom. Humanitas, 2011); *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, Londra, 1997 (trad. rom. Humanitas, 2000, 2008); *Goya. The Last Carnival* (în colaborare cu Anna Maria Coderch), Reaktion Books, Londra, 1999 (trad. rom. Humanitas, 2007); *Ver y no ver*, Siruela, Madrid, 2005 (trad. rom. Humanitas, 2007); *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008 (trad. rom. Humanitas, 2011); *Efectul Sherlock Holmes*. *Trei intrigi cinematografice*, Humanitas, 2013; *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et „Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes*, Hazan, Paris, 2014; *Oublier Bucarest. Un récit*, Actes Sud, Arles, 2014.

Victor Ieronim Stoichiță

Cum se savurează un tablou
şi alte studii de istoria artei

Traducere de
ANCA OROVEANU şi RUXANDRA DEMETRESCU

HUMANITAS
BUCUREȘTI

Seria de autor Victor Ieronim Stoichiță este coordonată de Mona Antohi

Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Cristina Jelescu
DTP: Florina Vasiliu, Dan Dulgheru

Dl Victor Ieronim Stoichiță dorește să mulțumească SHA Fribourg (Elveția) pentru ilustrațiile puse la dispoziție pentru ediția românească a cărții.

Pe copertă: Tițian, *Sărbătoarea lui Venus*, 1518-1520, Prado, Madrid;
Cele cinci simțuri, ilustrație pentru Johannes Romberch,
Congestiorum artificiose memorie, 1520

© HUMANITAS, 2015, pentru prezenta versiune românească (ediția tipărită)
© HUMANITAS, 2015 (ediția digitală)

ISBN 978-973-50-4872-3 (pdf)

EDITURA HUMANITAS
Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România
tel. 021/408 83 50, fax 021/408 83 51
www.humanitas.ro

Comenzi online: www.libhumanitas.ro
Comenzi prin e-mail: vanzari@libhumanitas.ro
Comenzi telefonice: 0372.743.382; 0723.684.194

Prefață

Știm de mult timp că opera de artă este un obiect al plăcerii. Plăcerea, plăcerea înainte de toate este ceea ce fondatorul criticii de artă, Denis Diderot, căuta în lungile sale vizite în așa-numitul „Salon de Pictură" ce se deschidea periodic, pe vremea sa, în capitala Franței. Și ceea ce încerca el să comunice cititorilor faimoaselor sale cronici era, din nou, un anumit tip de plăcere. Dar uneori cuvintele potrivite nu voiau să vină, lăsând locul celui mai dificil criteriu al desfătării estetice, denumit de filozof – strategic și semnificativ – „un nu știu ce". Un articol din *Enciclopedia* al cărei promotor a fost, printre alții, Diderot încerca să dea o explicație acestei senzații difuze și, la urma urmei, imposibil de tradus prin cuvinte. Este vorba despre articolul dedicat noțiunii de *Gust*:

> Gustul este, în general, activitatea unui organ care se bucură de propriul său obiect și care îi percepe în întregime calitatea. Aceasta este explicația pentru care „gustul" este de fapt o calitate a tuturor senzațiilor. Atunci când unul dintre organele noastre savurează senzația care îi este proprie, putem spune că avem gustul Muzicii sau al Picturii, așa cum îl avem pe cel al condimentelor.

Metafora culinară propusă de *Enciclopedie* are, fără doar și poate, un puternic iz „senzualist" și „materialist" care poate fi însă înșelător, mai ales atunci când nu i se percepe caracterul

fundamental poetic. Dacă senzațiile rafinate sunt adesea de nedescris, la ce bun atunci efortul de a le comenta?

Paginile care urmează nu-și propun în nici un chip să ofere rețete privitoare la „degustarea" unei opere de artă. Ele au, dimpotrivă, o țintă mai degrabă polemică, aceea de a inculca îndoiala privitoare la posibilitatea de a „savura" un tablou în absența „înțelegerii" sale. Ele își propun să ilustreze, cu ajutorul unei serii de lecturi de caz, modul în care atât „înțelegerea" și percepția, cât și bucuria „înțelegerii" și bucuria percepției pot procura, împreună, desfătarea majoră oferită de exercițiul cultural.

Cartea de față adună într-un mănunchi o serie de experiențe interpretative, realizate de-a lungul ultimilor ani. Ea are ca punct de plecare o operă al cărei caracter erotic a fost declarat de la bun început și fără echivoc: *Sărbătoarea lui Venus*, realizată de pictorul venețian Tițian pentru un nobil comanditar versat în tot ceea ce însemna desfătarea simțurilor (fig. 1). Prin acest prim eseu, cartea vrea să atragă din capul locului atenția asupra forței detaliului și bucuriei procurate de descoperirea amănuntului revelator în decursul analizei concertate a imaginilor, a textelor și a contextelor culturale. Ea vrea, de asemenea, să furnizeze cititorului, prin apel la detaliul semnificativ, răspunsul la anumite întrebări pe care acesta și le poate pune în momentul contemplării unei opere. De ce – de pildă – Giotto simte nevoia, la un moment dat, să inverseze sensul de lectură al uneia dintre frescele sale, busculând toate criteriile obișnuite în epoca sa? Ce loc dă Caravaggio, pictor cunoscut ca promotor al unui realism fără concesii, reprezentării celei mai îndepărtate de o poetică aparent realistă, anume reprezentării îngerului? Cum funcționează raportul – metaforic – dintre simțuri și intelect (dintre „cap" și „pântece") în arta modernă, în viziunea unui

Émile Zola, scriitor contemporan impresioniștilor, dar în același timp un ochi critic al modernității? În fine, ultimul capitol al cărții este rodul unei entorse a regulilor cercetării strict științifice, fapt pentru care contez pe îngăduința cititorului. Vorbind despre distrugerea vechiului imaginar al puterii, ca urmare a răsturnărilor politice aduse de anul de grație 1989, am dorit să arăt că nici un exercițiu cultural nu poate face abstracție de istoria reală și de experiența trăită.

Fribourg, decembrie 2014

Cum se savurează un tablou*

Geneza tabloului lui Tițian cunoscut astăzi ca *Sărbătoarea lui Venus* este bine documentată (fig. 1). Această operă a fost creată de pictorul venețian între 1518 și 1519 pentru „Camerino d'Alabastro" al ducelui Alfonso d'Este din Ferrara, unde a fost expusă în compania altor picturi, datorate lui Giovanni Bellini, Dosso Dossi și Tițian însuși. Se știe de asemenea că alegerea inițială a ducelui se fixase asupra artistului florentin Baccio della Porta, zis și Fra Bartolomeo, care nu a avut decât răgazul de a furniza o schiță înainte de a fi surprins de moarte, în octombrie 1517 (fig. 2).

Nimic mai diferit, prin comparație cu ideea lui Fra Bartolomeo, decât tabloul lui Tițian, lucru evidențiat, de altfel, în repetate rânduri de comentatori.[1] Pictorul florentin își concepuse compoziția potrivit unei scheme piramidale, în vogă în Italia centrală, în timp ce venețianul a descentralizat-o de o manieră frapantă. În timp ce la Fra Bartolomeo totul

---

* Acest studiu are la origine o conferință prezentată cu prilejul întâlnirii anuale a Renaissance Society of America (Cambridge, 7 aprilie 2005), la invitația lui Max Engammare. Le mulțumesc lui Max Engammare și Frédéric Tinguely pentru că mi-au dat ocazia să-mi aprofundez ideile. Le mulțumesc de asemenea, pentru ajutorul lor de ordin lingvistic și documentar, lui Jean-François Corpataux, Lilian Juriens, Anne-Sylvie Mariéthoz, Henri de Riedmatten și Jacques Schamp (*n.a.*).

1. Tițian, *Sărbătoarea lui Venus*, 1518–1520, ulei pe pânză, 172 × 175 cm, Prado, Madrid

se învârtea în jurul Zeiței iubirii, Tițian i-a plasat statuia într-un loc marginal, deși semnificativ, și a preferat să confere o importanță capitală unui peisaj care se desfășoară în profunzime, în care, într-o perspectivă mai degrabă capricioasă, se zbenguie o multitudine de amorași. Contrastul între cele două soluții nu presupune doar două viziuni artistice și două moduri opuse de a concepe *dispositio* unui tablou, ci și două moduri diferite de a aborda *inventio* acestuia. Sau, ca să fiu mai precis, „dispoziționea" tițianescă decurge din felul specific în care artistul s-a confruntat cu „invenționea". Aceasta – lucru de asemenea cunoscut – a avut ca punct de pornire o

2. Fra Bartolomeo, *Sărbătoarea lui Venus*, 1517, desen, 20,5 × 28,8 cm, Gabinetto di Disegni, 1269E, Uffizi, Florența

celebră descriere de Filostrat, care, în capitolul al șaselea al scrierii sale *Eikones* (*Imagines*) (secolul III e.n.), și-a mobilizat toată iscusința în descrierea unui tablou (imaginar sau real, puțin importă) cu titlul *Erotes* (*Amorașii*). Avem motive să credem că ducele d'Este în persoană i-a pus la dispoziție lui Tițian o traducere în italiană a textului[2], pe care artistul l-a utilizat în cadrul unui dialog multiplu și complex. În intenția ducelui, ca și în cea a pictorului, „Camerino d'Alabastro" din Ferrara trebuia, pe cât posibil, să întreacă pinacotecile celor vechi (în acest caz particular, galeria napolitană descrisă de Filostrat), iar tabloul cu amorași trebuia, la rândul său, să intre într-o competiție artistică ambițioasă, ce poate fi urmărită la cel puțin trei niveluri distincte. El trebuia să concureze celelalte tablouri aflate în Camerino, și întâi de toate *Festinul zeilor* al bătrânului, dar genialului Giovanni Bellini. El trebuia de asemenea să facă față performanței lui Filostrat, care descria cu multe detalii o culme a picturii antice, și

astfel să depășească această capodoperă invizibilă, precum și grandioasa proză care o evoca.

În considerațiile care urmează aș dori să insist asupra acestui ultim punct. Într-adevăr, mi se pare că, în mod paradoxal, analiza, de atâtea ori reluată, a raportului pe care Tițian îl instaurează cu textul lui Filostrat n-a fost niciodată dusă suficient de departe. Acest raport e fără îndoială un raport de concurență, dar o concurență care se plasează pe paliere aflate într-o relație de imbricare. Dacă textul lui Filostrat însuși fusese generat de marea provocare de a transpune o imagine în cuvinte, tabloul lui Tițian trebuia să opereze o re-conversiune a cuvintelor în imagine. Toate acestea n-ar constitui ceva cu totul neobișnuit în contextul adagiului horațian *ut pictura poesis* în versiunea sa renascentistă.[3] Unii pictori s-au confruntat cu el înaintea lui Tițian și alții aveau s-o facă după el. Caracterul excepțional al demersului tițianesc constă în modul în care artistul a știut să se confrunte cu sâmburele cel mai profund al problemei puse de genul poetic si retoric al descrierii de imagini, cunoscut sub numele tradițional de *ekphrasis* în general, și cu descrierea concepută de Filostrat pentru *Erotes* în particular.

Ca temă literară, descrierea tablourilor angajează raportul cuvânt–imagine și, ca performanță retorică, raportul auz–văz. Descrierea retorică trebuie să ofere auzului ceea ce tabloul oferă văzului. În cadrul exercițiului retoric și cu atât mai mult în cadrul exercițiului de retraducere vizuală a unei *ekphrasis* se țes legături multiple între expresia picturală și discursul descriptiv, între simțul văzului și cel al auzului. Se poate afirma că acest fel de exercițiu lansează o dublă provocare, în care logocentrismul și oculocentrismul sunt pe rând exaltate și agresate.[4]

Această situație transpare în corespondența lui Tițian cu ducele d'Este, în care se poate vedea, înainte de toate, seriozitatea cu care pictorul își asumă sarcina.

Preailustre Senior,
Am fost extrem de onorat să primesc acum câteva zile scrisorile Domniei Voastre, pânza și șasiul pe care ați avut bunăvoința să mi le trimiteți. După ce am citit mesajul pe care mi l-ați adresat, am găsit ideile Domniei Voastre cum nu se poate mai frumoase și ingenioase. Și cu cât mă gândesc mai mult, cu atât mai limpede înțeleg că grandoarea artei celor vechi se datorează în mare parte – și poate înainte de toate – ajutorului pe care l-au primit de la marii prinți, care le-au comandat opere cu mult discernământ, pentru a împărți cu ei gloria și laudele. […] Dar să lăsăm deoparte toate acestea, adăugând că Luminăția Voastră n-ar fi putut să-mi comande ceva mai plăcut și mai conform spiritului meu și că îmi voi folosi întreaga iscusință și știință pentru ca opera să fie izbutită.[5]

În cazul care ne interesează aici, pactului dintre comanditar și artist care rezultă cu atâta limpezime din această scrisoare i se adaugă o situație specială. Ea rezultă din locul ocupat de descrierea tabloului intitulat *Amorașii* (*Erotes*) în corpusul lui Filostrat. Avem aici de-a face nu doar cu cea mai lungă, dar și cu cea mai complexă *ekphrasis* din prima carte a *Eikones*. Ea este propusă în mod conștient și declarat ca o apologie a capacității artei retorului de a recrea prin cuvinte și sunete un întreg evantai de senzații pe care tabloul originar ar fi trebuit și ar fi putut să le exprime printr-o relație de ordin pur vizual. Această *ekphrasis* exemplară organizează lumea senzațiilor în jurul cuvântului și sunetului, tot astfel cum tabloul o organizează în jurul elementelor figurative. Trecerea de la tablou la *ekphrasis* și de la *ekphrasis* la tablou presupune un proces de centralizare și descentralizare senzorială.[6] Îmi propun aici să-l deslușesc cu ajutorul exemplului privilegiat furnizat de tabloul lui Tițian și de sursa lui literară.

Să recitim, așadar, textul lui Filostrat, fixându-ne privirea asupra tabloului lui Tițian. Descrierea debutează un pic abrupt, printr-un apel direct la simțul văzului căruia tabloul

i se adresează și în fața căruia discursul retorului trebuie să fi avut loc, cel puțin în principiu:

> Privește (*idoú*), amorașii culeg mere.[7]

Spectatorul/ascultătorul e interpelat din nou în următoarea propoziție, în care se găsește – ca să anticipăm – și o primă cheie pentru *dispositio* tițianescă și pentru locul excepțional acordat amorașilor:

> Nu fi surprins de numărul lor, căci acești copii ai Nimfelor, care guvernează întreaga tagmă a muritorilor, sunt nenumărați, din pricina dorințelor fără număr ale omului.

După ce evocă dorința ca centru simbolic al *inventio*, descrierea se deschide imediat către o interpretare moralizatoare:

> Există însă, se spune, o iubire celestă care are în cer atribute divine.

În tabloul lui Tițian, amplasamentul statuii lui Venus, cu silueta ei proiectată pe cer, e o soluție foarte abilă prin care pictorul traduce vizual această idee. Nu avem nici un motiv să credem că în ipoteticul tablou din galeria napolitană această idee morală va fi fost prezentată în același fel și începem să înțelegem jocul ingenios la care asistăm: Tițian face totul pentru a convinge spectatorul erudit aflat în „Camerino d'Alabastro" că discursul lui Filostrat *ar fi putut fi* rostit în fața propriului său tablou. El corectează astfel soluția lui Fra Bartolomeo, care conferea reprezentării lui Venus un loc central, pentru a o deplasa într-un anumit sens în marginea reprezentării, dar în același timp – și e una dintre marile sale găselnițe – la cel mai înalt nivel al acesteia. În ce-l privește, Filostrat nu vorbește despre zeiță decât spre sfârșitul lungii și detaliatei sale descrieri:

> […] îndreaptă-ți ochii către Afrodita. Unde e ea? În ce parte a livezii? Vezi mai încolo acea grotă săpată în stâncă din care izvorăște,

reflectând azurul sumbru al cerului și verdele merelor, un șuvoi de apă limpede care se desparte în canale pentru a iriga livada? Fii sigur că acolo se află o statuie a Afroditei, așezată de Nimfe, îmi închipui.

Filostrat îi conferă lui Venus un grad de vizibilitate care frizează incertitudinea: spectatorul trebuie să facă un veritabil efort vizual pentru a o descoperi și nu va fi niciodată sigur, de altfel, dacă ea e cu adevărat prezentă, acolo, în deschiderea sumbră și misterioasă. Această indeterminare va reprezenta una din dificultățile majore cu care se vor confrunta mai târziu ilustratorii, când *Eikones* va fi difuzată prin intermediul tiparului. Astfel, în celebra versiune franceză publicată la Paris de Blaise de Vigenère cu titlul *Les Images* (fig. 3), ilustratorul optează pentru o traducere vizuală destul de fidelă textului, deși fără îndoială mai puțin poetică decât a lui Tițian

3. *Amorașii* (*Sărbătoarea lui Venus*), ilustrație pentru Philostrate, *Les Images ou les tableaux de platte peinture*, trad. fr. de Blaise de Vigenère, Paris, 1614

4. P.P. Rubens, *Sărbătoarea lui Venus,* copie dupa Tițian, 1628, Nationalmuseum, Stockholm

(fig. 1). El plasează amorașii care se joacă (văzuți mai degrabă ca adevărați efebi) în prim-plan, insistând asupra episodului „încolțirii iepurelui" (foarte redus la Tițian), pentru a relega statuia lui Venus în ultimul plan al compoziției și – cum voia Filostrat – în penumbra unei grote.

Soluția lui Tițian de a aduce la lumină statuia lui Venus contrazice textul lui Filostrat, lucru observat de toți comentatorii. Comentariul pictural al unuia dintre admiratorii fervenți ai pictorului venețian, Peter Paul Rubens, ne pare în mod special interesant (fig. 4).[8] Rubens copiază destul de fidel tabloul idolului său, dar îi reformulează secțiunea din dreapta.

5. Giulio Romano, *Amoraşii (Sărbătoarea lui Venus)*, desen, Colecţia Devonshire, Chatsworth

El insistă asupra obscurităţii misterioase a grotei şi micşorează statuia lui Venus, pe care o detaşează în acelaşi timp de umbra sanctuarului său. Şi alţi artişti[9] s-au lovit de problema generată de retorica lui Filostrat („…îndreaptă-ţi ochii către Afrodita. Unde e ea? În ce parte a livezii?"), dar au fost mai prudenţi. Este cazul lui Giulio Romano care, într-un desen realizat cam la zece ani după tabloul lui Tiţian (fig. 5), urmează mult mai îndeaproape textul din *Eikones* şi incertitudinile vizuale tematizate de el: „grota săpată în stâncă" e prezentă, dar profunzimile ei sunt insondabile.

Inovaţia introdusă de Tiţian face din tabloul său un exemplu rar de „bifocalitate" în Renaştere. E de altfel surprinzător că cercetările în jurul acestui tablou nu au evidenţiat

niciodată acest aspect. Studiul acestei opere s-a concentrat asupra analizei iconografice a centrului secund (cel care se organizează în jurul statuii lui Venus) și a neglijat obiectul principal al reprezentării picturale. Acesta e orchestrat, ca și la Filostrat, de „amorașii care culeg mere", livada care îi adăpostește și peisajul dimprejur. Fapt încă și mai frapant, a fost neglijată în aceeași măsură tensiunea internă care se stabilește între aceste două teme.

În textul însuși, în contrast cu provocarea lansată de percepția lui Venus, care plutește între prezență și absență, serbarea amorașilor se impune cu putere simțurilor „spectatorului-ascultător". Filostrat abordează, de altfel, acest aspect în mod cum nu se poate mai direct:

> Plăcuta mireasmă (*euodías*) care emană din livadă nu ajunge oare până la tine? Să-ți fie simțul mirosului leneș?

Care e semnificația acestui apel la simțul mirosului în contextul descrierii? Un prim răspuns conține un elogiu abia voalat al abilității pictorului, atât de mare – suntem făcuți să înțelegem –, încât e capabilă să sugereze, doar prin văz, senzația olfactivă (vom vedea îndată cum răspunde Tițian acestei provocări). Un al doilea răspuns, mai direct legat de mizele retoricii ekphrastice, se dezvăluie în fraza următoare:

> Ei bine, ascultă cu atenție (*prothúmos ákoue*). Vorbele mele vor purta până la tine mireasma fructelor.

Acest îndemn sugerează un întreg program. De astă dată cel vizat este talentul oratorului și el e cel elogiat ca fiind capabil de rara performanță care constă în aptitudinea de a transmite prin intermediul cuvântului (*metá tou lógou*) și auzului (*ákoue*) cea mai inefabilă dintre senzații, cea a „mirosului plăcut" (*euodías*), a parfumului.

Răspunsul la o primă întrebare, ludică, dar necesară („cum se poate simți/mirosi/savura un tablou?"), va trebui să fie în mod necesar ambivalent, în funcție de punctul de vedere adoptat. Un tablou poate fi „simțit" privindu-l sau ascultând descrierea lui abilă. E sigur însă că mirosul pe care el îl va degaja pe o cale sau alta nu va fi cel al terebentinei, nici cel al uleiului. În cazul tabloului în discuție, capodopera din galeria napolitană descrisă de Filostrat, acest „miros" va trebui să fie… „un parfum de mere".

Dacă acordăm atenție versiunii italiene a *Eikones*, consultată, după toate probabilitățile, de Tițian, constatăm că tocmai în locul cel mai sensibil al descrierii lui Filostrat contextul sinesteziei se lărgește într-un mod care merită luat în considerare. Fraza „…ascultă cu atenție. Vorbele mele vor purta până la tine mireasma fructelor" (*…prothúmos ákoue. Prosbaleí gar se metá tou lógou kai ta méla*) devine:

> *sij pronto al udar' perché da qui a uno poco te percoterando i pomi con le parole insieme.*[10]

Ceea ce se poate traduce astfel:

> […] fii gata să asculți, căci în curând merele te vor izbi dimpreună cu vorbele […].

De această dată transmisia senzorială survine, ca să spunem așa, într-un mod și mai „frapant" decât prin inefabilul mirosului. Ea survine prin contact direct, prin atingere sau chiar prin percutare. Prin discurs, cuvântul „izbește" direct simțul ascultătorului; îl *atinge*. Îl izbește așa cum un măr i-ar izbi pieptul. Varianta italiană e mai directă, mai violentă, poate, și conduce sintaxa auditivă către simțul care, de la Aristotel încoace (*De anima*, III, 13, 435a și b), era considerat centrul sistemului celor cinci facultăți senzitive, adică pipăitul:

> Raționamentul este identic în cazul pipăitului și al obiectului care poate fi pipăit. De vreme ce pipăitul nu este un simț unic, ci de mai multe feluri, este necesar ca și obiectele pipăite să fie mai multe. Dificultatea este de <a afla> dacă acest simț este unul singur sau sunt mai multe, dar și care este organul de simț propriu facultății tactile.[11]

O anume incidență a școlii aristotelice de la Padova asupra traducerii italiene a scrierii lui Filostrat, realizată de Demetrius Moschus și supervizată de doctul secretar al Isabellei d'Este, Mario Equicola, ar putea explica în parte deplasarea senzorială pe care ea o operează. Citită în acest sens, fraza privește capacitatea discursului de a frapa, prin intermediul pipăitului, toate simțurile. Această lectură nu-și primește deplina atestare și deplina valoare decât prin analiza internă care pune în balanță descrierea și tabloul lui Tițian pe care aceasta l-a generat. Dacă citim cu atenție textul din *Eikones*, realizăm că, după ce promite ascultătorului mireasma fructelor, Filostrat nu mai spune nimic despre ea. El insistă, în schimb, asupra frumuseții „merelor aurii de culoarea focului sau blonde ca o rază de soare" (*pomi di colore aureo e focoso e solar*) și asupra aripilor amorașilor, „albastru azur sau de culoarea purpurei", specificând că ele „fac aproape audibil, prin fâlfâitul lor, un sunet armonios". Traducătorul italian modifică ușor cromatica descrierii pentru a obține o sonoritate mai adecvată conținutului: *nere e rosice e auree sono le ali et alcuni batthono con esse quasi l'aere con armonia musicale*.

Ceea ce urmează este o trecere lentă și iscusită din registrul descriptiv în registrul narativ:

> Frumoasele coșuri în care ei așază merele! Ce de pietre de sardonix, de smarald, ce de perle veritabile se arată în această montură. E opera lui Hefaistos, nu vă îndoiți de asta[,] dar de scări făcute de mâna lui pentru a sui în copaci nu e nevoie, ei își iau zborul și ating merele fără efort. Spre a nu-i mai pomeni pe cei care dan-

sează în cor, care aleargă, dorm sau își înfig dinții cu poftă și delectare în mere, să ne gândim la ce fel de amuzament se dedau aceștia. Acești patru amorași, cei mai frumoși dintre toți, s-au despărțit de însoțitorii lor; doi dintre ei își lansează între ei un măr, ceilalți doi își trimit în același fel o săgeată; de altfel obrajii lor nu sunt amenințați, fiecare dintre ei își scoate pieptul înainte, pentru a primi acolo și nu în altă parte lovitura adversarului. Enigma e frumoasă; să vedem dacă am înțeles bine pictorul…

Se va fi observat deja că în centrul narațiunii se află mărul ca obiect simbolic al dorinței. În această calitate, el este privit cu concupiscență, atins, mușcat. Din această scenă, plurisenzorială și pansenzuală, traducătorul italian a ales episodul lansării mărului (*dui si rimandono uno pomo al altro*) ca emblemă a propriei sale *ekphrasis*. Diegeza și-a atins limitele și integrează ascultătorul/spectatorul în această orgie a simțurilor: „curând merele te vor izbi dimpreună cu cuvintele (*da qui a uno poco te percoterando i pomi con le parole insieme*). Injoncțiunea finală a lui Filostrat („privește!"/*skopeí gar*) se plasează în situație polară cu injoncțiunea inaugurală („ascultă cu atenție!") și cere subiectului să oscileze între poziția de ascultător al discursului și cea de spectator avizat al unui tablou.[12] Vederea controlează audiția și cea mai bună dovadă a calității unei *ekphrasis* este confruntarea ei cu un tablou. Avem toate motivele să ne încredem în cuvintele pictorului venețian însuși, potrivit cărora nimic nu putea fi mai plăcut și mai conform spiritului său (*più grato e più conforme al mio cuore*[13]) decât imboldul primit de la ducele d'Este. Confruntarea cu textul lui Filostrat nu se traduce în preocuparea pentru o realizare narativă, ci în senzualitatea operei picturale. Acesta este contextul în care ne apare necesar să reiterăm două întrebări care nu sunt, în ultimă instanță, decât cele două fețe ale aceleiași medalii: care a fost modalitatea aleasă de Tițian ce i-a permis o confruntare originală și personală cu problema centrală a acestei *ekphrasis*, care este, așa cum

6. Tițian, *Sărbătoarea lui Venus* (detaliu)

am văzut, cea a plurisenzorialității?[14] Care este poziția atribuită spectatorului în fața unui astfel de tablou, ce se vrea un adevărat nod sinestezic?

Nu încape îndoială că în fața capacităților sugestive ale cuvântului și audiției așa cum sunt ele scoase în evidență de discursul lui Filostrat trebuie interogate capacitățile picturii și cele ale vizualității. Trebuie, în acest context, să căutăm centrul optic al scenei principale, și asta în pofida perspectivei oblice și haosului de forme și culori care o domină. Un semnal vizual important se dezvăluie unei priviri atente în planul median al tabloului, ușor spre stânga. Acolo, unul din

7. Tițian, *Sărbătoarea lui Venus* (detaliu)

putti ne privește (fig. 6 și 7). E singur printre confrații săi, angajați, în majoritatea lor, în jocuri pe perechi. Privirea pe care o adresează spectatorului îl face totuși să iasă din izolarea sa pentru a-l integra într-un alt joc, nu mai puțin atrăgător. Pentru orice cunoscător al picturii Renașterii prezența lui nu e în ea însăși o surpriză, căci el reia, sub o formă particularizată, figura „admonestatorului", ale cărui caracteristici fuseseră deja definite de Alberti într-un pasaj faimos din *Della Pittura* din 1435/1436:

> Îmi place ca într-o istorie să fie cineva care să ne avertizeze cu privire la ceea ce se întâmplă, să ne invite printr-un gest al mâinii să privim sau să interzică apropierea printr-un chip încruntat și o privire fioroasă, să indice o primejdie sau ceva demn de admirație sau să te invite să râzi ori să plângi împreună cu personajele sale.[15]

Această figură albertiană a „admonestatorului“, căreia Tițian îi împrumută trăsăturile unui *putto* care ne privește, este cea căreia îi conferă pictorul sarcina de a centraliza compoziția sa dificilă. Dar la Alberti – să nu uităm – „admonestatorul“ nu era numai o figură de contact. El era întâi de toate un personaj (deși plurifuncțional) al unei *storia*. Trebuie deci să ne oprim pentru o clipă ca să interogăm mai îndeaproape acțiunea în care acest *putto* al lui Tițian este angajat. Pe jumătate așezat, pe jumătate în picioare, el are o atitudine dificil de caracterizat și am fi în încurcătură dacă am încerca să definim cu exactitate ce face el cu adevărat. Un măr pe care îl ține în mâna dreaptă îi acoperă partea inferioară a chipului. Mușcă el oare din acest măr? Se desfată cu mireasma lui? Sau, ca unii dintre amorașii descriși de Filostrat, îi dă o sărutare, înainte de a-l arunca spre însoțitorii săi?

> …unul dintre ei lansează un măr după ce l-a sărutat și un altul întinde mâinile pentru a-l primi; se vede clar că îl va săruta odată ce îl va fi primit și i-l va arunca înapoi tovarășului său.

Nu e lesne de decis care dintre cele cinci simțuri este în mod expres vizat în reluarea figurativă pe care o operează Tițian pornind de la textul lui Filostrat. Să fie vorba de gust, de pipăit, de miros? Sau de toate în același timp?

Ceva mai târziu *Iconologia* lui Cesare Ripa va răspunde întrebărilor suscitate de plurisemantismul senzorial și simbolic al mărului în mod univoc:

> *Se bene i pomi sono giocondi anco all'odorato e alla vista, nondimeno l'ultimo lor fine è il gusto*.[16]

Dar la Tițian lucrurile sunt cu siguranță mai complexe și numai conferind mărului întreaga sa calitate de „hieroglifă a voluptății“ și „talisman erotic“[17] vom avea șansa de a ne apropia de miza sa veritabilă. Atins, palpat, mirosit sau gustat

8. P.P. Rubens, *Sărbătoarea lui Venus*, copie după Tițian (detaliu)

de *putto*, acest măr se adresează privirii spectatorului. În a sa copie-interpretare, Rubens (fig. 8) a încercat, credem, să amplifice evidența vizuală a acestui detaliu prin mijloace cromatice apte să aprindă atât îmbujorarea amorașului admonestator, cât și roșeața fructului cărnos pe care-l exhibă.

9. *Cele cinci simțuri*, ilustrație pentru Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, 1520

La Rubens devine mai evident ceea ce la Tițian era prezent într-o manieră mai discretă – valoarea de semnal a acestui detaliu menit să centralizeze, în jurul privirii și punerii ei în scenă, întregul evantai al aluziilor la deliciile procurate de sintaxa conjugată a celor cinci simțuri (fig. 9).

O nouă confruntare a tabloului lui Tițian cu textul lui Filostrat sugerează o a doua observație. Spre deosebire de ceea ce se întâmpla în descrierea lui Filostrat, la Tițian amorașul admonestator nu are – cel puțin în aparență – un tovarăș de joacă. E singur. Singurătatea lui e cu atât mai evidentă cu cât el se află în centrul mai multor acțiuni în care sunt angajate cupluri de amorași, la dreapta și la stânga lui: doi dintre ei se sărută, alții își lansează mici săgeți de iubire, iar cei din imediatul prim-plan își aruncă mere. În raport cu acțiunile tovarășilor săi, direcția privirii acestui *putto* solitar formează un ax perpendicular care îl leagă de un interlocutor invizibil. Ne va reveni aici în minte, desigur, interpelarea lansată de *ekphrasis* în versiunea sa italiană:

fii gata să asculți, căci în curând merele te vor izbi dimpreună cu vorbele.
(*sij pronto al udar' perché da qui a uno poco te percoterando i pomi con le parole insieme.*)

Ea reformula – s-o reamintim – injoncțiunea inițială:

Ei bine, ascultă cu atenție. Vorbele mele vor purta către tine mireasma fructelor.

Dar cine e, la urma urmei, acest interlocutor căruia i se adresează atât de direct Filostrat? E suficient să citim prologul la *Eikones* pentru a găsi răspunsul. Autorul expune acolo concepția sa despre *ekphrasis* ca exercițiu de retorică pedagogică:

Intenția mea nu este de a numi pictori și de a le relata viața, ci de a explica variate tablouri: e o conversație compusă pentru tineri (*tois néois*), pentru a-i învăța să interpreteze și a le forma gustul.

O persoană se detașează totuși din acest grup de tineri discipoli. Este fiul proprietarului galeriei, descris de autorul scrierii *Eikones* ca „un copilandru de vreo zece ani, curios și însetat de învățătură". Discursul retorului se personalizează, „novicele" fiind în același timp figura unui interlocutor privilegiat, adresantul discursului descriptiv și receptorul activ al operelor decriptate.

Această figură a interlocutorului și spectatorului ideal este cea în care trebuie să recunoaștem partenerul de joacă invizibil al *putto*-ului admonestator al lui Tițian. El este cel care trebuie să „prindă fructul" pe care partenerul său din tablou îl adulmecă, îl sărută sau îl mușcă, poate, înainte de a-l lansa către el. El trebuie la rândul său să se lase îmbătat de parfumul fructului și fermecat de sunetele dulci ale discursului retorului; să-și ofere pieptul șocului unui măr a cărui substanță e cea a viselor și, în fine, să se delecteze cu această operă ca și cum ea ar fi un fruct zemos și cărnos provenind din grădina zeilor.

O observație devine aici necesară pentru a înțelege mai bine „frumoasa enigmă“ pe care Filostrat și Tițian (fiecare în felul său) o ticluiesc, primul prin a sa *ekphrasis*, al doilea prin tabloul său. Se cade să remarcăm mai întâi că pictorul venețian pare să nu fi urmărit decât parțial miza pedagogică a jocului propus de Filostrat. Ilustratorii lui Blaise de Vigenère erau, într-un anumit sens, mult mai aproape de sursa textuală când îi făceau pe *erotes* să dobândească aspectul unor adolescenți (fig. 3). Dar marele merit al lui Tițian a fost de a conferi tabloului o puternică structură de schimb simbolic prin punerea în scenă a unei transmisii plurisenzoriale între un personaj admonestator și interlocutorul său ideal. Tabloul său e întâi de toate un obiect de contemplare vizuală. Dacă mireasma lui poate parveni până la spectator, acest lucru nu se va întâmpla prin ascultare, ci prin „delectare optică“. Dacă mărul pe care amorașul-admonestator se pregătește, s-ar părea, să-l lanseze va atinge spectatorul, asta se va întâmpla la modul virtual, prin „transfer optic“, ca să spunem așa.

Să mai întârziem o clipă asupra incertitudinii senzoriale a acestui detaliu, mai exact asupra plurivocității lui. Dacă la Filostrat ceea ce trebuia să ajungă la interlocutor prin cuvintele retorului era mireasma merelor[18], dacă la Moschus și Equicola fructul auriu trebuia să atingă – dacă nu să izbească direct – ascultătorul, în versiunea tițianescă transferul senzorial, centrat asupra canalului de transmisie optică a senzațiilor, este mai vag, mai poetic, dar poate, de asemenea, mai complex. În ce mă privește, n-aș exclude ca Tițian să fi intenționat o aluzie ludică suplimentară la simțul gustului. Această temă era deja prezentă în poetica și retorica sofisticii secunde care constituia baza pentru *ekphraseis* ale lui Filostrat, în care ea nu angaja decât un joc tipic „sofist“ între plăcerea de a vorbi și cea a „discernământului gustativ“.[19] Discursul retorului e dulce și zemos și gura lui savurează cuvintele ca și cum ar fi vorba de felurile de mâncare cele mai rafinate din lume.

În preistoria noțiunii de „gust“ ca criteriu de evaluare estetică Tițian și venețienii ocupă un loc aparte. Nu vom ști, firește, niciodată dacă al său *putto* mușcă într-adevăr din mărul pe care îl ține în mână și dacă ceea ce vrea să transmită tovarășului său de joacă invizibil prin privirea sa fixă și insistentă este într-adevăr savoarea lui. Se știe însă că discuția în jurul celor cinci simțuri și a reprezentării lor a cunoscut, în medii din proximitatea lui Tițian, dezvoltări extrem de semnificative. Să pomenim aici doar cele mai importante repere ale acestora. Primul este faimosul episod din *Visul lui Polifil* de Francesco Colonna (1499), în care eroul întâlnește, în cursul periplului său inițiatic, cinci tinere fete personificând cele cinci simțuri, între care una perorează despre perfecta armonie care le unește (fig. 10):

> Alianța noastră e compusă dintr-o concordie atât de perfectă, încât între noi este o veritabilă uniune perpetuă și o unică voință.[20]

Un detaliu se poate revela semnificativ dacă privim xilogravura care însoțește textul: Afaè, personificarea simțului pipăitului, adoptând atitudinea locutorului și întinzând mâna către prea timidul Polifil, se face purtătoarea de cuvânt a celor cinci simțuri. Găsim așadar aici, deși doar în mod indirect, un prolog la reluarea neoaristotelică a problemei ierarhiei simțurilor. Expresia ei desăvârșită se află într-un tratat considerat de numeroși specialiști una dintre scrierile precursoare ale esteticii moderne: *De pulchro et Amore*, publicat în 1530 de Agostino Nifo, unul dintre spiritele cele mai strălucite ieșite din școala de la Padova și discipolul preferat al lui Mario Equicola. În programul său declarat antiplatonician, Nifo încearcă să teoretizeze filozofic o plurisenzorialitate foarte apropiată de discursul pictural propus cu zece ani mai devreme, sub aripa protectoare a aceluiași Equicola, de Tițian:

10. *Polifil întâlnește cele Cinci Simțuri*, xilogravură pentru *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneția, 1499

> Să spunem deci, împotriva platonicienilor, dar urmându-i pe peripatetici, că aspectul cel mai frumos este purtat către suflet nu numai de văz sau auz, ci și de pipăit și miros. Dacă se distinge într-adevăr o cauză a frumosului în olfactiv și tangibil, ea nu poate fi distinsă cu adevărat în gust, altfel decât atunci când i se adaugă pipăitul: căci de vreme ce prin sărutări gustăm o anumită dulceață pe buze, limbă și gură, aspectul frumosului e perceput și prin gust.[21]

La Nifo incorporarea simțului gustului într-o teorie filozofică a iubirii și dorinței se învecinează cu integrarea propusă iconic de Tițian. Într-adevăr, ca la Nifo (în 1530), *cupido*[22] lui Tițian, care palpează, sărută, miroase și mușcă, poate, mărul, își exercită simțul gustului în mod ambiguu și plurivalent, în sinergie cu celelalte simțuri.

O dezvoltare ulterioară a ceea ce am putea defini ca „o retorică a plurisenzorialității“ se găsește în cel mai important

tratat despre pictură pe care ni l-a lăsat Renașterea venețiană. În al său *Dialogo sulla pittura* (1557) Lodovico Dolce îi atribuie lui Pietro Aretino, purtătorul de cuvânt al poeticii lui Tițian, următoarele cuvinte:

> Se mai poate spune de asemenea că, deși pictorul nu poate reda lucrurile legate de pipăit, cum ar fi răceala zăpezii, ori legate de gust, ca dulceața mierii, el poate zugrăvi totuși gândurile și simțămintele sufletești.[23]

Această observație izbutește, în pofida laconismului ei, să pună accentul pe capacitatea picturii de a traduce vizual impresiile produse de alte simțuri. Mi se pare oportun s-o pun în relație cu reflecțiile lui Robert Klein, care subliniase, într-un articol devenit clasic (1961), rolul Veneției în reflecția – a cărei carieră avea să fie îndelungată – în jurul noțiunii de gust (*gusto*) și a raporturilor sale cu noțiunea de judecată critică (*giudizio*).[24] Cum arată Klein, dezvoltările cele mai semnificative se găsesc la același Dolce:

> […] judecata o făurește practica și repet că intelectul se înșală mult mai lesne decât ochiul. Cu toate acestea poți fi încredințat că natura le-a dat tuturor un anumit simț al binelui și al răului, precum și al frumosului și urâtului, așa încât să le recunoască.[25]

În contextul dezbaterii teoretice care s-a dezvoltat în jurul operei lui Tițian, tabloul cu amorași pictat pentru Alfonso d'Este poate să fi jucat rolul inaugural al unei prime reflecții practice și concrete în jurul capacităților picturii de a declanșa un „transfer senzorial", adică un proces de descentralizare și re-centralizare perceptivă. Întrebării „cum se savurează un tablou?" i se poate răspunde de o manieră clară și precisă, în compania cum nu se poate mai potrivită a lui Tițian: privindu-l!

Sens al lecturii şi structură a imaginii. Câteva considerații cu privire la arta narativă a lui Giotto

Mutația majoră produsă de Giotto în istoria artei occidentale a fost pe bună dreptate evidențiată începând cu izvoarele cele mai timpurii. Să amintim afirmația lui Cennino Cennini, potrivit căruia „Giotto schimbă arta picturii, aducând-o de la forma greacă la cea latină, modernă; el a stăpânit arta cea mai desăvârșită pe care a avut-o vreodată cineva“[1].

Dar ce anume face din limbajul său un limbaj „modern“? Întâi de toate – și lucrul a fost semnalat în repetate rânduri – era vorba despre un limbaj care presupune un nou mod de a concepe raportul între volume și spațiu, culoare și volume, precum și un nou mod de a integra lumina în definiția corpurilor. Acestor noi aspecte ale gramaticii giottești li se poate adăuga un altul, fără de care ar fi imposibil de înțeles caracterul „complet“ al artei sale (ca să reluăm expresia lui Cennini). Este vorba de un aspect mai puțin studiat, și totuși esențial: el se referă la limbajul său narativ.[2] Tocmai asupra acestei probleme particulare aș dori să mă concentrez, prin câteva analize al căror obiect este ciclul de fresce realizat de Giotto la Cappella degli Scrovegni din Padova. Dar înainte de a purcede, aș vrea să reamintesc câteva date care se pot dovedi utile.

Capela, dedicată Fecioarei Bunei Vestiri, a fost edificată între 1303 și 1305 la comanda lui Enrico Scrovegni, la data aceea cel mai bogat dintre locuitorii Padovei. Între 1305 și 1310 Giotto, care potrivit unor ipoteze ar fi fost și autorul

11. Giotto, *Cappella degli Scrovegni* (*Arena*), 1302–1312, Padova

proiectului arhitectural al capelei, a decorat-o cu un ciclu de fresce cu o iconografie deosebit de complexă: în trei registre suprapuse sunt reprezentate Viața Mariei, Copilăria lui Isus și Patimile (fig. 11).[3]

Este, probabil, prima oară când se realizează în Italia un ciclu narativ complet, în care sunt reunite istoriile Fecioarei Maria și ale lui Isus Cristos.[4] Întregul ciclu se desfășoară într-o progresie fără cezuri care, pornind de la scena *Întâlnirii între Ana și Ioachim la Poarta de Aur*, plasată în corespondență cu arcul triumfal, se dispune pe zidurile capelei potrivit unei scheme rigide de lectură de la stânga la dreapta, un model definit de Marilyn Aronberg Lavin ca desfășurare circulară de la stânga la dreapta (*left-right wrap-around*).

Trebuie adăugate figurile alegorice ale viciilor și virtuților și Judecata de Apoi pe zidul de vest. Dată fiind complexitatea iconografiei, Giotto a trebuit să se sprijine, după toate probabilitățile, pe mai multe texte, între care întâi de toate *Evangheliile*, dar și apocrifele (pentru viața Mariei), *Legenda aurea* și *Meditationes Vitae Christi* de pseudo-Bonaventura.

Morfologia locului a suscitat, fără îndoială, o problemă de importanță fundamentală: în timp ce zidul de la nord se prezintă intact, cu frescele celor trei registre suprapuse aliniate cu regularitate unele sub celelalte, zidul de la sud e întrerupt de trei mari ferestre, ceea ce face ca frescele din registrul superior să fie decalate în raport cu cele de pe registrele inferioare, determinând astfel o anume asimetrie. Înlănțuirea și dispunerea scenelor ajunge astfel să fie subordonată unor constrângeri de ordin practic, care se adaugă unei complexități iconografice care e departe de a fi irelevantă.

Însă nu-mi propun să poposesc aici asupra iconografiei Capelei Scrovegni, nici asupra chestiunilor de ordin tehnic, ci asupra modului în care arta narativă a lui Giotto a știut să rezolve problemele ridicate de solicitări ce țin de configurația locului, punându-le în serviciul programului iconografic.

Merită evidențiat faptul că descriind acest ciclu Vasari a pus accentul pe unitatea fiecărei scene, pe care o descrie slujindu-se de termenul modern de „storia“[5]. Recurgând la conceptul creat de Leon Battista Alberti[6] abia în secolul al XV-lea, Vasari comite fără îndoială un abuz, dar în același timp atrage atenția asupra faptului că orice frescă a lui Giotto poate fi (trebuie) citită, după părerea lui, potrivit regulilor unui tablou narativ, conferindu-i în acest fel lui Giotto un rol de pionier în evoluția modernă a narațiunii picturale.

Îmi propun să analizez, întâi de toate, aspectele naratologice suscitate de unele dintre scene, pentru a încerca apoi să deslușesc maniera în care Giotto și-a pus calitățile de narator în serviciul obligațiilor care decurgeau pentru el în calitate de realizator al unui ciclu narativ monumental. Importantele studii ale lui Max Imdahl și Marilyn Aronberg Lavin[7] au oferit reflecțiilor mele o bază solidă, dar aceste reflecții au dus la concluzii care îmi aparțin în exclusivitate.

12. Giotto, *Prezentarea lui Isus la Templu*, 1302–1312, frescă, Cappella degli Scrovegni, Padova

Vom începe cu *Prezentarea lui Isus la Templu* (fig. 12), o scenă în aparență extrem de simplă. Personajele sunt recognoscibile, cu excepția figurii anonime din extrema stângă: e vorba de Iosif, Maria cu Pruncul în brațe, preotul Simeon, profetesa Ana, îngerul. Templul e reprezentat metonimic: ciboriul plasat oblic în centrul scenei îl reprezintă în virtutea unui raport *pars pro toto*. Coloanei în torsadă, puternic evidențiată în prim-plan, îi este atribuit un rol central, având în vedere că în această scenă e tematizată întâlnirea. Ciboriul marchează astfel spațiul scenei, care ar fi altminteri o simplă friză de personaje fără mare relief.

Pentru a aprecia corect operațiunea narativă a artistului trebuie să confruntăm pictura cu textul de referință (Luca 2, 22–38):

22. Și când s-au împlinit zilele curățirii lor, după Legea lui Moise, L-au dus pe Prunc la Ierusalim ca să-L pună înaintea Domnului,
23. Precum este scris în Legea Domnului, că orice născut de parte bărbătească să fie închinat Domnului,
24. Și să dea jertfă, precum s-a zis în Legea Domnului, o pereche de turturele sau doi pui de porumbel.
25. Și iată, era un om în Ierusalim, cu numele Simeon; și omul acesta era drept și temător de Dumnezeu, așteptând mângâierea lui Israel, și Duhul Sfânt era asupra lui.
26. Și lui i se vestise de către Duhul Sfânt că nu va vedea moartea până ce nu va vedea pe Hristosul Domnului.
27. Și din îndemnul Duhului a venit la templu; și când părinții au adus înlăuntru pe Pruncul Iisus, ca să facă pentru El după obiceiul Legii,
28. El L-a primit în brațele sale și a binecuvântat pe Dumnezeu și a zis:
29. Acum, slobozește în pace pe robul Tău, Stăpâne, după cuvântul Tău, în pace,
30. Că ochii mei văzură mântuirea Ta,
31. Pe care ai gătit-o înaintea feței tuturor popoarelor,
32. Lumină spre descoperirea neamurilor și slavă poporului Tău Israel.
33. Iar Iosif și mama Lui se mirau de ceea ce se vorbea despre Prunc.
34. Și i-a binecuvântat Simeon și a zis către Maria, mama Lui: Iată, Acesta este pus spre căderea și spre ridicarea multora din Israel și ca un semn care va stârni împotriviri,
35. Și prin sufletul tău va trece o sabie, ca să se descopere gândurile din multe inimi.
36. Și era și Ana proorocița, fiica lui Fanuel, din seminția lui Așer; ajunsă la adânci bătrânețe și care trăise cu bărbatul ei șapte ani de la fecioria sa;

37. Și ea era văduvă, în vârstă de optzeci și patru de ani, și nu se depărta de templu, slujind noaptea și ziua, în post și în rugăciuni. 38. Și venind și ea în acel ceas, lăuda pe Dumnezeu și vorbea despre Prunc tuturor celor ce așteptau mântuire în Ierusalim.*

Acest text prezintă, în ce privește traducerea lui figurativă, dificultăți evidente. Prima dintre ele este cea a succesiunii temporale, o problemă suscitată de începutul textului evanghelic: acel „când" care inaugurează relatarea lui Luca integrează episodul prezentării la templu într-o serie de evenimente înlănțuite. În Evanghelie acest adverb temporal se referă la o scenă pe care Giotto a suprimat-o din motive de economie iconografică (e vorba de *Circumcizie*), preferând să așeze *Prezentarea la Templu* imediat după *Închinarea Magilor*. E adevărat că pictorul se bucură de o anumită libertate în alegerea episoadelor de reprezentat și că elipsa e justificată, între altele, de spațiul gol datorat prezenței ferestrei care separă *Închinarea Magilor* de *Prezentarea la Templu*. Ceea ce Giotto trebuie însă să păstreze din structura textuală a textului evanghelic este succesiunea spațio-temporală ce derivă din convenția care guvernează sensul lecturii de la stânga la dreapta, ceea ce nu îi pune probleme particulare din moment ce sensul de lectură de la stânga la dreapta este aici – la Padova – structural.[8] Schimbării spațiale (Betleem/Ierusalim) îi corespunde astfel o schimbare temporală (*când*).

Dificultățile majore suscitate de transpunerea textului evanghelic în imagini vor fi prin urmare altele. Imaginea pictată dispune de mijloace restrânse pentru a reprezenta, de pildă, trecutul lui Simeon (om „drept și temător de Dumnezeu,

* Am folosit *Biblia sau Sfânta Scriptură*, tipărită cu binecuvântarea Preafericitului Părinte Daniel, Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române, cu aprobarea Sfântului Sinod, Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, București, 2013 (*n.tr.*).

așteptând mângâierea lui Israel") sau „discursul raportat" („cum este scris în Legea Domnului"), precum și ceea ce Simeon îi spune Mariei în momentul prezentării. Giotto trebuie să se confrunte aici cu probleme deja cunoscute pictorilor care l-au precedat, dar el încearcă să le soluționeze în moduri noi și personale. E posibil ca el să fi fost asistat în această operație de texte cu rol de intermediere, ca de exemplu *Meditationes Vitae Christi* de pseudo-Bonaventura, un text care propune o rescriere a relatării evanghelice mai adecvată unei vizualizări a episoadelor și unei prezentări a acestora în fața ochiului interior al cititorului/spectatorului. Relatarea evanghelică devine astfel *prezentă* și *vizibilă* într-o temporalitate care facilitează transpunerea ei în imagine pictată:

> Când sosi a patruzecea zi, potrivit preceptelor legii, Maica Domnului ieși împreună cu Pruncul Isus și Iosif și merseră din Betleem la Ierusalim, care se află la o distanță de cinci sau șase mile, pentru a-l prezenta pe fiul lor Domnului. Porniți la drum împreună cu ei, ajutați-i să poarte pruncul divin și luați aminte la tot ce se va spune și face, căci totul e minunat și pios.
> Ei îl duseră, așadar, pe Domnul Templului la Templul Domnului. Și când au intrat, au cumpărat două turturele sau doi mici porumbei, ca ofrandă din partea lui, pentru săraci. […] Și iată că Simeon cel Drept, inspirat de Sfântul Duh, veni la Templu pentru a-l vedea pe Cristos Domnul, așa cum îi fusese promis. Ajuns aici în grabă, nici bine nu-l văzu că îl recunoscu pe dată, grație spiritului său profetic. Venind astfel în grabă, îl adoră îngenunchind în brațele mamei. Pruncul îl binecuvântă și privindu-și Mama se întoarse ca pentru a veni spre el. Maria, înțelegând plină de admirație, întinse pruncul către Simeon. Iar el, primindu-l plin de respect în brațe, se ridică binecuvântându-l pe Domnul, și spuse: *Acum slobozește'n pace pe robul Tău, Stăpâne* etc. Apoi prevesti patimile.
> Sosi și proorocița Ana, care vorbi despre el la fel, adorându-l. Maria, în semn de admirație, păstră toate aceste cuvinte în inima sa.

> În sfârșit, Pruncul Isus întinse mâinile către mama sa, care îl luă înapoi în brațe.[9]

Nu e greu să ne dăm seama că textul *Meditațiilor* simplifică datele narative ale Evangheliei, fără însă a evita complet toate elementele dificil exprimabile prin pictură, cum ar fi dialogurile. Nu e greu să ne dăm seama nici de avantajele acestui text pentru investigațiile lui Giotto, fără ca acest lucru să însemne că el l-a urmat *ad litteram*.

Să încercăm acum să analizăm narațiunea giottescă în tot ce comportă ea specific. Vom nota întâi de toate prezența unui personaj absent din texte. E un personaj secundar, dar important, pentru că el deschide narațiunea în extremitatea stângă a scenei. Care e funcția lui?

Decupajul operat de cadru îi subliniază rolul marginal.[10] El este *în* scenă, dar ar fi putut la fel de bine rămâne în afara ei – „extra cadrum"/„în afara cadrului" – fără ca scena să aibă de suferit. Această „însoțitoare", a cărei privire urmărește desfășurarea scenei într-o postură care sugerează în același timp participarea și izolarea, poate fi o soluție figurativă pentru personajul fictiv căruia i se adresează pseudo-Bonaventura în *Meditationes*:

> Porniți la drum împreună cu ei, ajutați-i să poarte pruncul divin și luați aminte la tot ce se va spune și face, căci totul e minunat și pios.[11]

„Tovarășă de drum", figura feminină din extremitatea stângă este un element introductiv și, în același timp, un semn dinamic. A „intrat" în imagine lăsând în urmă parcursul ipotetic tocmai încheiat de celelalte personaje. Ea sugerează astfel drumul încheiat și indică sensul parcursului ce urmează să aibă loc sub ochii noștri. Iosif, apoi Maria continuă să avanseze spre centru, în care se asistă la ceea ce reprezintă punctul culminant al istoriei. Aici geniul lui Giotto se manifestă

deplin: inspirându-se probabil din pseudo-Bonaventura, el pune accentul pe gestul Mariei („Maria, înțelegând plină de admirație, întinse pruncul către Simeon").

Dar este aceasta unica semnificație a mâinilor sale întinse? După ce menționează că Maria își încredințează pruncul lui Simeon, *Meditationes* relatează un ansamblu de acțiuni înlănțuite:

– Simeon ia pruncul în brațe;
– Simeon binecuvântează pruncul;
– Prevestește Patimile;
– Sosește profetesa Ana;
– Ana adoră pruncul;
– Maria reia pruncul.

Sau, pentru a rămâne în litera textului *Meditationes*:

> În sfârșit, Pruncul Isus întinse mâinile spre mama sa, care îl luă înapoi în brațe.

Nu încape îndoială că gestul Mariei e ambivalent și că Giotto operează aici o concentrare temporală fără precedent, încredințând aceluiași gest funcția de a evoca două secvențe și două acțiuni distincte: Maria începe prin a-și încredința fiul lui Simeon și imediat după aceea îl ia înapoi în brațe. Optând pentru o astfel de concentrare temporală, Giotto se vede constrâns să izoleze într-un spațiu marginal, în extremitatea dreaptă a frescei, reprezentarea episodului care o aduce în scenă pe profetesa Ana, un episod care la pseudo-Bonaventura era intercalat între gestul prin care pruncul îi era încredințat lui Simeon și cel prin care el era reluat de mamă. Procedând astfel, Giotto pare să-și fi amintit de textul din Luca, în care Anei îi era atribuit un rol de „complement" în episodul prezentării („Și era și Ana proorocița"…). Dar Luca subliniază, în același timp, simultaneitatea profeției

rostite de Ana și a recunoașterii de către Simeon. Sacerdotul îl recunoaște pe Mesia *în aceeași clipă* în care Ana prevestește Patimile.

Partea dreaptă a frescei e și ea, la drept vorbind, destul de complexă, cu îngerul care zboară dinspre dreapta spre stânga. E îngerul care însoțește și ghidează pașii bătrânului sacerdot, îmboldindu-l să se grăbească să ajungă la templu, unde are loc în fine întâlnirea cu Cel pe care Simeon se temea că nu va mai reuși să-l vadă în cursul existenței sale. Partea de jos a laturii stângi e ocupată de Ana. Aceasta arată cu o mână spre centrul scenei într-un gest de *prezentare*, în timp ce cu cealaltă ține un sul pe care au fost trasate cuvintele: *Dominum Christum qui erit redemptio saeculi*. Giotto reia aici o metodă străveche: reprezentarea discursului indirect printr-o filacteră sau o inscripție. Ceea ce Ana *spune* se prezintă ca *scriere*, ca un text în interiorul unei imagini. Acest text (rostit/scris) e o profeție („Acesta este Cristos care va fi Mântuitorul lumii") și ca orice profeție are, din punctul de vedere al narațiunii, o valoare proleptică: „pre-vede" viitorul, „pre-zice" ceea ce se va întâmpla.

Începem să înțelegem strategia lui Giotto. Această filacteră, care indică în mod evident o orientare spre dreapta, face ca istoria să iasă din cadrul său și trebuie înțeleasă ca un element al unei logici narative articulate: tot ce se petrece la dreapta în frescele care urmează e o concretizare, o „derulare", tocmai, a ceea ce scrierea „pre-zice".

Cu această „găselniță" finală, care este în realitate o deschidere proleptică[12] spre viitoarele Patimi, episodul *Prezentării* în ansamblul său, mai ales partea lui centrală, dobândește un sens mai bogat decât am fi putut presupune într-un prim moment. Teama pruncului, pe care Giotto o zugrăvește cu mijloace simple, dar extraordinar de eficace, nu e doar teama față de bărbosul necunoscut care l-a luat în brațe, iar gestul

13. Cavallini, *Prezentarea lui Isus la Templu*, 1291, mozaic, Santa Maria in Trastevere, Roma

Mamei sale trebuie și el înțeles ca o tentativă de a-l feri de un destin indicat aluziv la sfârșitul scenei.

E suficient să comparăm fresca lui Giotto cu soluțiile adoptate în opere contemporane sau puțin anterioare, ca de exemplu mozaicul lui Pietro Cavallini la Santa Maria in Trastevere din Roma (fig. 13), pentru a realiza că noutatea lui Giotto nu e de văzut în contextul invenției iconografice, ci mai degrabă în cel al artei narațiunii.

Un al doilea exemplu ne-ar putea ajuta să aprofundăm unele aspecte ale acestei probleme. Și aici opțiunea tematică a lui Giotto e semnificativă, căci el reprezintă *Prinderea lui Isus* (fig. 14) imediat după *Spălarea picioarelor*, în timp ce atât la Marcu, cât și la Luca între aceste două episoade se intercalează cel esențial al *Rugăciunii pe Muntele Măslinilor*. Succesiunea *Spălarea picioarelor*, *Muntele Măslinilor*, *Prinderea* e încă dominantă în pictura italiană în jurul anului 1300, așa

14. Giotto, *Prinderea lui Isus*, 1302–1312, frescă,
Cappella degli Scrovegni, Padova

cum se poate constata, de pildă, examinând unul din exemplele cele mai celebre, *Maestà* a lui Duccio, datând din anii 1308–1311 (fig. 15).

Duccio e mult mai fidel literei textului Evangheliilor: el face să urmeze *Spălării picioarelor* episodul *Muntelui Măslinilor* (la dreapta), urmat la rândul său în partea superioară, în succesiunea corectă, de *Prindere*.[13] În scena *Muntelui Măslinilor* dublează imaginea și evocă două secvențe ale aceleiași scene în succesiune, în interiorul aceluiași cadru. El îl reprezintă de două ori pe Cristos, în conformitate cu tradiția medievală, soluție la care Giotto nu recurge niciodată. La dreapta Isus e în rugăciune, în timp ce în centru

15. Duccio, *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor* și *Prinderea lui Isus*, detalii din *La Maestà* [verso], 1308–1311, tempera pe lemn, Museo dell'Opera del Duomo, Siena

îi admonestează pe Apostoli. Așezând scena *Prinderii* deasupra acesteia, Duccio respectă logica narativă a lui Marcu, 14, 41–52:

> 41. Și a venit a treia oară și le-a zis: Dormiți de-acum și vă odihniți! E gata! A sosit ceasul. Iată, Fiul Omului este dat în mâinile păcătoșilor.
> 42. Sculați-vă să mergem. Iată, cel ce M-a vândut s-a apropiat.
> 43. Și îndată, încă vorbind El, a venit Iuda Iscarioteanul, unul din cei doisprezece, și cu el mulțime cu săbii și cu ciomege, de la arhierei, de la cărturari și de la bătrâni.
> 44. Iar vânzătorul le dăduse semn, zicând: Pe Care-L voi săruta, Acela este. Prindeți-L și duceți-L cu pază.
> 45. Și venind îndată și apropiindu-se de El, a zis Lui: Învățătorule! Și L-a sărutat.
> 46. Iar ei au pus mâna pe El și L-au prins.
> 47. Unul din cei care stăteau pe lângă El, scoțând sabia, a lovit pe sluga arhiereului și i-a tăiat urechea.
> 48. Și răspunzând, Iisus le-a zis: Ca la un tâlhar ați ieșit, cu săbii și toiege, ca să Mă prindeți.
> 49. În fiecare zi eram la voi în templu, învățând, și nu M-ați prins. Dar acestea sunt ca să se împlinească Scripturile.
> 50. Și, lăsându-L, au fugit toți.
> 51. Iar un tânăr mergea după El, înfășurat într-o pânzătură, pe trupul gol, și au pus mâna pe el.
> 52. El însă, smulgându-se din pânzătură, a fugit gol.

La Duccio suprapunerea scenelor e o metodă aptă să sugereze raportul strâns între simultaneitate și succesiune descris în Evanghelie („Și îndată, încă vorbind El, a venit Iuda Iscarioteanul“ etc.). Faptul că cele două scene se petrec în același loc (Grădina Ghetsimani, Muntele Măslinilor) e subliniat de similitudinile reliefului muntos și de coprezența celor patru arbori din fundal. Iuda înaintează dinspre stânga spre dreapta, episodul sărutului e plasat în centrul compoziției, prinderea propriu-zisă are loc astfel încât succesiunea și simultaneitatea se confundă. Episodul în care Petru taie urechea

unui filistin e plasat spre stânga, în timp ce la dreapta îi vedem pe Apostoli pe punctul de a-și abandona Învățătorul. Aici, în extremitatea dreaptă a scenei, asistăm la sfârșitul relatării *Prinderii*, care la Duccio se încheie cu fuga Apostolilor.

Dacă trecem acum la examinarea aceleiași scene la Giotto, vom nota diferențe destul de importante. Acestea se văd, întâi de toate, în sensul desfășurării evenimentelor: în mod cu totul neașteptat și neobișnuit, Giotto răstoarnă sensul lecturii. El îi face pe Iuda și pe soldați să avanseze de la dreapta spre stânga. Apostolul cu barbă din prim-plan, care pare să vrea să împiedice înaintarea trădătorului, trasează cu brațul său ridicat o diagonală care traversează imaginea atrăgând atenția asupra scenei centrale a sărutului și se prelungește de partea cealaltă sub forma unui ciomag ridicat, care indică „ieșirea" din imagine spre stânga. Într-adevăr, tocmai aici a inserat Giotto episoadele secundare pomenite în Evanghelii. Episodul urechii tăiate e în parte ocultat de o figură văzută din spate. Înțelegem totuși că Giotto a dat curs aici propriei dorințe de a reprezenta un episod violent care se desfășoară chiar sub ochii spectatorului, căci vedem urechea deja tăiată căzând la pământ. Interpretarea figurii văzute din spate e mai dificilă, dar o scrutare atentă lasă puțin loc îndoielilor: Giotto a vrut să reprezinte aici un al doilea episod auxiliar prin care se termina, în Evanghelia după Marcu, relatarea Prinderii. Fraza „Și, lăsându-L, au fugit toți" (reprezentată de Duccio în dreapta) e aproape trecută sub tăcere de Giotto, care nu îi arată pe Apostoli fugind. Și asta pentru că ei au părăsit deja imaginea și se află acum în afara cadrului, spre stânga. Ceea ce mai rămâne vizibil în câmpul imaginii este concluzia relatării evanghelice:

> (Și, lăsându-L, au fugit toți). Iar un tânăr mergea după El, înfășurat într-o pânzătură, pe trupul gol, și au pus mâna pe el. El însă, smulgându-se din pânzătură, a fugit gol.

Tânărul nud nu e nici el vizibil, și aceasta din rațiuni de „decorum“ și „convenienţă“ lesne de înțeles. Dacă ne-am permite un mic joc de cuvinte, am putea spune că imaginea sa se află „în afara scenei“ pentru că e „obscenă“. Din aceste motive de convenienţă/decenţă și dintr-o evidentă plăcere a jocului cu datele relatării și mai ales cu ideea de „încheiere“, Giotto pune punct episodului *Prinderii* într-o manieră neașteptată. El plasează sfârșitul ei acolo unde în mod normal începea lectura, adică la stânga, și sugerează ideea fugii prin mijlocirea unei porțiuni dintr-o mantie, reținută cu forță de mâna unui personaj anonim. Sfârșitul relatării evanghelice și cel al narațiunii picturale coincid, dar inversarea ordinii obișnuite a lecturii e atât de surprinzătoare, încât va trebui să ne întrebăm asupra motivațiilor ei mai profunde. Întrebarea căreia aș vrea să încerc să-i dau un răspuns este, așadar: de ce inversează Giotto sensul narațiunii figurative de la stânga la dreapta pentru a o orienta de la dreapta spre stânga în scena *Prinderii*?

Cred că pentru a putea răspunde trebuie să luăm în considerare, întâi de toate, noutățile formulării figurative din *Prinderea* și, într-un al doilea moment, să încercăm să stabilim locul acestei scene în contextul narativ-iconografic al ansamblului figurativ.

Între noutățile ce se pot observa în *Prinderea* n-am menționat-o încă pe cea care e poate cea mai importantă și care i-a conferit notorietatea de care se bucură de atâta vreme. E vorba de faptul că episodul ei central nu este atât „sărutul lui Iuda“, cum se întâmpla încă la Duccio și, în genere, în pictura italiană în jurul anului 1300, cât confruntarea dintre Cristos și trădător. Într-un studiu dedicat reprezentării din profil, Meyer Schapiro insistă asupra faptului că pentru întregul Ev Mediu profilul era văzut ca având conotații negative, spre deosebire de viziunea frontală, forma pozitivă și sacră prin

excelență. El atrage, de asemenea, atenția asupra faptului că în *Prinderea* de la Padova, pentru prima dată, nu numai Iuda (cum o cerea tradiția: vezi Duccio), ci și Cristos însuși este reprezentat din profil.[14]

Meyer Schapiro nu izbutește să explice motivațiile unei astfel de noutăți, neîndoielnic importantă. O primă explicație ar putea fi găsită în sensibilitatea aparte a lui Giotto față de arta Antichității, care introdusese deja reprezentarea din profil, pe monede și medalii, ca posibilă reprezentare a suveranității. Trebuie de altfel semnalat faptul că profilul *in bono* al lui Cristos se sprijină pe o tradiție diferită și e altfel conotat decât profilul *in malo* al lui Iuda. O a doua explicație trebuie să ia în considerare limbajul special al lui Giotto. Dacă în reprezentări mai puțin revoluționare ale *Prinderii*, ca cea a lui Duccio (fig. 15) sau cea de la Basilica superioară a Sfântului Francisc de la Assisi, contrastul între profilul trădătorului și frontalitatea lui Cristos conținea și un mesaj evocând ideea imperturbabilității, adică a maiestății, a divinității și atemporalității lui Cristos, la Giotto Cristos reprezentat din profil e semnul integrării irevocabile a lui Cristos în narațiune. Spre deosebire de viziunea frontală, profilul este o formă dinamică, o formă narativă. Abandonând definiția iconică, statică, Cristos al lui Giotto operează o integrare narativă definitivă.

Trebuie remarcat, pe de altă parte, că în „istoriile" de la Padova Cristos nu e practic niciodată reprezentat frontal. Chiar și în *Cina cea de taină*, în care poziția frontală și reprezentarea iconică ar fi fost deplin justificate, Giotto preferă o inserție dinamică și recurge la un semiprofil integrat din punct de vedere narativ.

Giotto își poate permite să recurgă în mod programatic la profilul narativ pentru că în capela de la Padova icoana lui Cristos e deja prezentă, deși la un alt nivel. Ea se află în afara spațiului și timpului, ca să spunem așa, pe boltă, guvernând

de aici propria istorie și propriile Patimi, a căror desfășurare e înscrisă pe zidurile capelei.

Ajung astfel la ultimul punct pe care mi-am propus să-l abordez, și anume, raportul care se instituie între desfășurarea narativă neobișnuită a scenei *Prinderii* și ansamblul decorației capelei. Trebuie, așadar, să reiterăm, reformulând-o, întrebarea noastră: de ce în inima însăși a ciclului său (care se desfășurase până atunci cu consecvență de la stânga la dreapta) Giotto tulbură habitudinile narative, inversează brusc sensul lecturii, îl face pe Iuda să avanseze din dreapta, îl plasează pe Cristos la stânga, acordă preferință profilului narativ în detrimentul frontalității tradiționale și, în fine, încheie *storia* prin fuga apostolilor, sugerată eliptic la stânga, prin ieșirea lor din câmpul imaginii?

În contextul istoriei (sau istoriilor) narate de Giotto la Padova, *Prinderii* îi este rezervat un loc central. Ea ocupă centrul registrului inferior al zidului de sud și extraordinara ei importanță e subliniată, între altele, de arcul format de busturile apostolilor marcând centrul capelei (fig. 11). Pe de altă parte, studiile dedicate reprezentării spațiului la Giotto[15] au evidențiat faptul că liniile de fugă ale tuturor scenelor de pe zidul sudic și ale tuturor mulurilor decorative care separă scenele converg către această arie precisă a zidului. E straniu, în consecință, că aceste constatări nu au prilejuit nici o concluzie, dincolo de cea a centralității de principiu a spectatorului, care ar fi trebuit, în mod ideal, să observe ciclul în ansamblul său dintr-un punct care se află în centrul capelei, la înălțimea *Prinderii*.

Două remarci devin necesare în acest punct. Prima se referă la zidul nordic, care prezintă același ritm al liniilor de fugă, cu unica diferență că ele converg într-un loc în care ceea ce găsim nu este o scenă narativă, ci un bandou decorativ. A doua observație se referă la faptul că scena *Prinderii*,

neîndoielnic o scenă centrală în economia decorației giottești, nu e singura care se bucură de acest privilegiu. În registrul superior găsim doar un bandou decorativ, în timp ce registrul median e ocupat de o scenă pe care am analizat-o deja, *Prezentarea la Templu* (fig. 12).

Într-un studiu din 1947 Alpatov încercase, fără prea mare succes, să stabilească relații și corespondențe pe verticală între scenele suprapuse ale diferitelor registre.[16] Parțialul eșec al lui Alpatov e datorat faptului că el căuta relații pur iconografice și corespondențe strict „tipologice" acolo unde găsirea lor nu era de fapt posibilă, și anume, confruntând scene ale Copilăriei lui Isus (registrul median) cu cele ale Patimilor (registrul inferior). Dacă un raport există totuși, el nu se realizează în ordinea unui discurs strict iconografic, ci grație unei strategii în care accentul cade pe o nouă artă de a povesti.

Să ne amintim în acest context că scena *Prezentării la Templu* se desfășura normal, ca să spunem așa, de la stânga la dreapta, chiar dacă parcursul narativ exhiba o anume tensiune, căci în centrul scenei pruncul Isus pare să vrea să se sustragă propriului destin (Patimile) care avea să se împlinească inevitabil, după cum anunță filactera Anei. Pe scurt, pruncul Isus se întoarce în brațele mamei sale (spre stânga), dar istoria își urmează cursul (spre dreapta).

În scena din registrul inferior, *Prinderea*, unul din gesturile Anei e reluat de apostolul care imprimă sensul său diagonalei ce urcă dinspre dreapta spre stânga. Întregul tumult (*turba multa*) care domină scena urmează această linie imaginară. Doar Cristos, în centru, rămâne imobil. Sensul neconvențional al acestei mișcări (dreapta–stânga) pune în evidență imobilitatea lui Cristos, care apare aici ca semn al deciziei de a accepta cu seninătate Patimile. Dacă pruncul Isus resimțea teamă în fața propriului său viitor, Cristos adult îl acceptă. E unicul care se întoarce spre dreapta și, într-adevăr, în pofida

inversiunii prezentate de această scenă, sensul unei desfășurări ineluctabile spre dreapta va fi reluat în secvențele succesive.

Nu cunosc vreun manual de iconografie sau vreun text teologic care să stabilească o relație clară între *Prezentarea la Templu* și *Prindere*. Cea propusă de Giotto este produsul unei reflecții asupra unor date esențiale ale structurilor narative, cum ar fi sensul lecturii, rolul cadrului în decupajul scenelor, cel al profilului și al frontalității. Solicitările iconografiei generează tehnici narative, dar acestea, la rândul lor, au o incidență asupra iconografiei. Limbajul narativ e pus în serviciul iconografiei, dar noutatea lui e atât de mare, încât suntem îndreptățiți să ne întrebăm dacă nu asistăm, la Giotto, la o traducere a schemei iconografice în numele unei arte care tocmai se năștea și căreia Vasari i-a înțeles pe deplin importanța: arta de a compune *storie*.

Nu încape îndoială că și în acest sens Giotto – pentru a cita din nou celebra frază a lui Cennino Cennini – *rimutò l'arte del dipingere di grecho in latino e ridusse al moderno* („schimbă arta picturii, aducând-o de la forma greacă la cea latină, modernă").

Bancheta lui Pietro

Aceste pagini răspund unei triple intenții, ceea ce le face dificile și poate inițial incomode. Intenționez, pe de o parte, să cercetez unul dintre conceptele fundamentale în opera timpurie a lui Brandi – cel de „realitate pură" – și încerc, pe de alta, să stabilesc posibila valoare operativă a acestui concept, nu atât în contextul esteticii lui Brandi, cât în cel al cercetării istoric-artistice moderne, care insistă mai puțin asupra separării între ficțiune și adevăr, pentru a se concentra, mai degrabă, asupra interogării limitelor lor și mai ales asupra punctelor de contact dintre ele, ca și asupra transgresiunilor lor programatice.

A interoga conceptul de „realitate pură" tocmai acolo unde el pare să fie negat poate părea o întreprindere riscantă, dacă nu de-a dreptul ireverentă. Nu este cazul, cel puțin așa sper, căci aceste pagini au și un al treilea obiectiv: acela de a evidenția vitalitatea gândirii lui Brandi, nu în închiderea ei în iluzia unui sistem perfect și inamovibil, ci acolo unde ea oferă deschideri, și anume, acolo unde ceea ce iubea atât Brandi devine cu adevărat posibil: dialogul.

Voi începe cu două exemple extrase din scrierile lui Brandi istoricul de artă, o alegere desigur deliberată.

Primul se află spre sfârșitul studiului despre frescele lui Pietro Lorenzetti la Assisi (1958) și se prezintă ca o scurtă anexă. După ce analizează ciclul și identifică în *Coborârea*

16. Pietro Lorenzetti, *Coborârea de pe cruce* (detaliu), frescă, 1310–1320, Basilica San Francesco, Biserica inferioară, Assisi

de pe cruce capodopera absolută a artistului, Brandi adaugă: „S-ar putea crede că aici se oprește, cel puțin pentru noi, opera autografă a lui Pietro la Assisi, dacă o scrutare mai atentă a zidului pe care e pictată *Coborârea* n-ar revela – deteriorată, ce-i drept – o banchetă de lemn pictată în locul obișnuitului soclu fictiv de marmură (fig. 16).

E o prezență atât de neașteptată, încât ea a trecut neobservată până acum câțiva ani, nu numai pentru că era mascată de o bancă, nici din pricina stării ei foarte proaste. Caracterul excepțional al acestei piese de mobilier pictate aproape în *trompe-l'œil* e atât de frapant, încât singurul caz comparabil la această dată, chiar dacă e un exemplu de un tip cu totul diferit, poate fi găsit în cele două «perspective» cu lampadare pictate de Giotto la oarecare înălțime în Cappella degli Scrovegni. La Padova cele două «perspective» sunt și ele în afara scenelor și integrează sau introduc o variație în ambianța arhitecturală ca receptacul al frescelor. La Pietro Lorenzetti

17. Duccio, *Madona Stoclet*, către 1300, 28,9 × 21 cm, tempera pe lemn, Metropolitan Museum, New York

ficțiunea banchetei este și ea exterioară frescelor propriu-zise și le continuă spațialitatea chiar la limita celui care privește. […] spectatorul e invitat de-a dreptul să se așeze în pictură, să transgreseze acel prag intransgresabil: și să întâlnească astfel o realitate imobilă, netrecătoare."[1]

Îmi rezerv plăcerea de a reveni la această pagină, pentru a oferi pe loc un al doilea citat, de această dată extras din monografia dedicată lui Duccio (1947–1951), care se referă la așa-numita *Madona Stoclet* (fig. 17). „La distanța ideală la care imaginea lui Duccio se fixează în *Madona franciscanilor* întâlnim, într-un interval de timp destul de apropiat, *Madona Stoclet*. De această dată, în actul de a traduce pentru ochi întregul simulacru, Duccio introduce o limită precisă între imagine și spectator: o mică balustradă susținută de console care, prin înclinarea lor uniformă către stânga, sugerează o tentativă de reprezentare perspectivală, fie ea doar intuitivă, din partea maestrului sienez, căruia ar fi, de altfel, pripit să-i atribuim continuarea spațialității bizantine în forma ei intactă. Dacă o intuiție obscură l-a făcut pe Duccio să interpună o barieră între realitatea pură a imaginii și existență, sugerându-i un expedient asemănător celui la care aveau să recurgă Antonello da Messina și venețienii utilizând parapetul plasat în fața figurilor-bust, la Duccio nu există intenția de a prospecta, dincolo de limitele cadrului, o volumetrie precisă a spațiului, ci mai degrabă cea de a îndepărta imaginea de suprafața picturii. Obiectul menține astfel distanța indefinită prin care imaginea se formează în conștiința internă, care rămâne de neînțeles: […] secretă și manifestă, ea se revelează deasupra decupajului cadrului cu puritatea de contur a unui contre-jour. Neașteptată ca o apariție; dar dacă înclinația consolelor invită la o viziune laterală, uniformitatea acestei înclinații neutralizează profunzimea cadrului, abia sugerat printr-un motiv de muluri inerte, care fac ca spațiul să rămână impenetrabil în dimensiunile sale indefinite.“[2]

Aceste două exemple pun aceeași problemă – cea a limitelor imaginii –, dar într-o manieră diferită și contrastantă. „Bancheta“ lui Pietro invită spectatorul să transgreseze spațiul ficțiunii; balustrada lui Duccio ține spectatorul la distanță

18. Duccio, *Madona franciscanilor*, către 1300, 23,5 × 16 cm, tempera pe lemn, Pinacoteca nazionale, Siena

și izolează imaginea într-o depărtare ideală. Voi încerca să comentez această opoziție, pe care Brandi n-a dezvoltat-o explicit, dar care este implicit – și aș spune aproape la un nivel

inconștient – prezentă în structura textelor lui. Mă voi lăsa așadar condus într-o aventură un pic riscantă, aceea de a reconstrui parcursul lui Brandi și de a-mi pune întrebări cu privire la implicațiile sale, tocmai acolo unde Brandi tace sau unde – voit sau nu – spune puțin. Voi începe printr-o analiză a paginii mai sus citate despre *Madonna Stoclet*.

Ce vrea să spună prima frază din acest scurt capitol („La distanța ideală la care imaginea lui Duccio se fixează în *Madona franciscanilor* întâlnim, într-un interval de timp destul de apropiat, *Madona Stoclet*")? Ce e această „distanță ideală" pe care Brandi o introduce mai degrabă brusc, pentru a stabili relația dintre cele două opere? Ele se plasează deci una față de cealaltă, ca și cum ar fi poli opuși, și o fac la o „distanță ideală", o afirmație care revine într-o formă aproape identică la sfârșitul capitolului („distanță indefinită"), dar în acest caz cu scopul de a descrie structura intrinsecă a imaginii.

În ce mă privește, aș tinde să interpretez recurența unei sintagme (aproape) identice în contexte diferite în felul următor: ambele Madone pun problema distincției între spațiul spectatorului și spațiul imaginii, dar o pun în raport dialectic. Dacă *Madona Stoclet*, prin intermediul balustradei, ține spectatorul la distanță, *Madona franciscanilor* (fig. 18) oferă, în schimb, o experiență excepțională prin proiecția privitorului/credinciosului în cei trei mici franciscani inserați în partea de jos, în colțul stâng.

Micul panou pune problema transgresării pragului, penetrării simbolice a credinciosului în spațiul picturii. Brandi analizează cu multă finețe structura spațială a *Madonei franciscanilor*, structură alcătuită din suprapuneri de planuri, și observă cu justețe că „în pragul picturii cele trei figuri îngenuncheate ale călugărilor se deschid ca lamelele unui evantai și de aici se purcede, din strat în strat, până la aureola îngerului lipită de draperia tronului, al cărei aur se detașează, în calitate de culoare de poziție, de cel al fundalului"[3].

19. Miniaturist anonim, *Fecioara cu Pruncul adorată de un călugăr*, pagină din *Historia Anglorum* de Matthew Paris, înainte de 1259, Ms. Royal 14, C. VII, 6, British Museum, Londra

Dar Brandi nu insistă asupra transgresării limitelor ficțiunii; dimpotrivă, el pare să dorească s-o eludeze: spațiul imaginii are o tridimensionalitate sui-generis care exclude orice concretețe, dar dacă există transgresiune, ea se oprește în prag. Problema se conturează în toată complexitatea ei numai dacă plasăm *Madona franciscanilor* în contextul său istoric.[4]

Să luăm ca exemplu miniatura din *Historia Anglorum* de Matthew Paris (1259), care pune o problemă similară, dar soluționată diferit (fig. 19). Călugărul prosternat la picioarele Madonei și în direct dialog cu ea – personaj în care s-a putut vedea un autoportret al lui Matthew Paris[5] – este o prezență puternică, dar în mod clar exotopică. Ca imagine de cult, Madona este izolată de o triplă ramă, în timp ce dincolo de acest cadru fictiv călugărul se adresează, prin *proskinesis* și printr-un înscris, unei icoane de care rămâne separat. În schimb, cei trei franciscani ai lui Duccio, care a avut probabil acces la o miniatură gotică de acest gen[6], au transgresat pragul. Diferența de nivel existențial e lăsată doar în seama perspectivei ierarhice, care transformă Madona într-un idol gigantic în fața adoratorilor săi minusculi, pentru care endotopia presupune, cu toate acestea, contactul direct. Într-adevăr, unul din călugări atinge piciorul Fecioarei și e pe punctul de a-l săruta.

Trecerea de la exotopia gotică la endotopia lui Duccio s-a produs după toate probabilitățile prin mijlocirea unei contaminări bizantine foarte aparte, care luminează o dată în plus transgresiunea limitelor între spațiul existențial și cel fictiv. În crearea noii scheme iconografice a *Madonei franciscanilor*, Duccio s-a bazat probabil pe soluții mai vechi și, prin urmare, mai sigure. Mă gândesc mai ales – și am avut ocazia să dezvolt această ipoteză cu un alt prilej – la iconografia Închinării Magilor. Această scenă, așa cum e reprezentată, de exemplu, în *Menologul lui Vasile II* (sfârșitul secolului X),

20. Miniaturist anonim, *Închinarea Magilor*, pagină din *Menologul lui Vasile II*, către 985, Biblioteca Vaticana, Roma

demonstrează cât de semnificativă e replica lui Duccio (fig. 20). Poziția Fecioarei, cu mâna dreaptă sprijinită pe genunchi, e un important element comun; etalarea evantaiului – cum ar fi spus Brandi – celor trei Regi Magi e un altul. Dar diferențele sunt nu mai puțin semnificative. În miniatura bizantină cele trei personaje sunt actanți într-o istorie evanghelică, și dacă diferența dintre uman și divin persistă, ea nu e produsă la nivel spațial, nici prin perspectiva ierarhică. Introdus cvasiabuziv, îngerul unifică acțiunea *in extremis* și atenuează diferențele.

Ceea ce realizează Duccio e o excepțională transpunere a unei *historia* într-un *Andachtsbild*[7] și acest parcurs este cel în care spectatorul imaginii devoționale – în acest caz cei trei călugări – se transformă din simplă prezență în actant. Imaginea devoțională (*Andachtsbild*) – se știe – exclude din principiu evenimentul. Nu e o imagine care povestește, ci o imagine care solicită contemplarea și adorarea. Unicul eveniment care privește imaginea devoțională e de cu totul altă natură, și el nu e intrinsec, ci extrinsec. Acest eveniment este

21. Artist anonim veneto-bizantin, *Maria lactans* (*Glykophiloussa*), către 1300, 171 × 127 cm, tempera pe lemn, Museo di San Marco, Veneția

actul însuși al contemplării/adorării, iar Duccio îl prezintă transformând istoria externă într-una internă.

Spre deosebire de *Madona franciscanilor*, *Madona Stoclet* pune accentul pe caracterul autonom al imaginii. În sprijinul acestei afirmații se pot indica nu numai balustrada cu console, ci și alte detalii, între care, întâi de toate, faptul că dacă *Madona franciscanilor* punea în scenă un complicat joc de priviri, *Madona Stoclet* exclude spectatorul și se concentrează asupra caracterului extrem de intim al dialogului între Mamă și Fiu, în fața căruia privitorul aproape că se află într-o poziție de intrus. Astăzi știm că soluția lui Duccio avea și în acest caz precedente. O Madona venetă (fig. 21) datată îndeobște înspre 1280 obligă la revizuirea radicală a datării motivului icoanei cu balustradă, fixându-i apariția la o dată mai

timpurie, în ultimul pătrar al secolului al XIII-lea.[8] Dacă acest gen de icoană îi era cunoscut lui Duccio, reluarea/traducerea lui e cu atât mai semnificativă. Tipului iconografic *Maria lactans* (*Glykophiloussa*) el îi preferă un altul, în care intimitatea este redată spontan, fără a se recurge la codificările iconografice convenite. Fapt încă și mai important: cezura operată de Duccio prin cadrul său este de ordinul imaginarului pur. Dimensiunile reale ale picturilor sunt, o dată în plus, esențiale pentru a înțelege locul ocupat de fiecare dintre aceste reprezentări. Icoana venetă e un panou de dimensiuni importante, 171 × 127 cm. Nu avem astăzi o idee precisă cu privire la felul în care a fost expusă această icoană impunătoare, dar ne putem imagina că, dacă ea ar fi fost suspendată sau sprijinită în așa fel încât consolele în *trompe l'œil* să se situeze la înălțimea bustului spectatorului/credinciosului, acesta s-ar fi confruntat, dincolo de „fereastra" care apărea în fața ochilor săi, cu un idol de dimensiuni considerabile, de trei ori mai mare decât el.

Micuța *Madona Stoclet*, ca și *Madona franciscanilor*, e fructul unui exercițiu de imaginație; de aici rafinamentul ei și marele ei interes ca obiect teoretic. E vorba, într-adevăr, de o *imago* de dimensiuni reduse (28,9 × 21 cm, în acest caz), ceea ce face din balustrada cu console o graniță pur imaginară, în pofida caracterului ei „cvasireal". Realitatea factice a cadrului conferă Fecioarei cu Pruncul caracterul unei viziuni la care spectatorul asistă *de facto*. Este vorba despre un aspect care nu i-a scăpat lui Brandi, deși pentru el recunoașterea s-a produs la un nivel mai degrabă metaforic decât iconografic, interesul iconografic al acestui motiv fiind evidențiat abia de curând de cei care au izbutit să identifice aici cristalizarea motivului Madonei ca *fenestra coeli*.[9] Mi se pare important să subliniez faptul că pentru Brandi viziunea avea întâi de toate caracterul unei aventuri formale, pentru

a se transforma apoi, dar abia într-un al doilea moment și indirect, într-o „apariție", o epifanie de ordin estetic, mai degrabă decât o *visio mistica*: „Secretă și manifestă, ea [imaginea] se revelează deasupra decupajului cadrului cu puritatea de contur a unui contre-jour. Neașteptată ca o apariție; dar dacă înclinația consolelor invită la o viziune laterală, uniformitatea acestei înclinații neutralizează profunzimea cadrului, abia sugerată […]."[10]

Această lectură contopește complementaritatea dintre *apparitio* și *visio* – care este marea temă a micuței Madone a lui Duccio – în viziunea formală, în care termenul „apariție" semnalează o intuiție indubitabil importantă a lui Brandi, exprimată aici doar metaforic. Dacă ne întoarcem acum la comparația, deschisă și ea, fie și indirect, de Brandi, putem reveni asupra unui prim aspect important. Este vorba de caracterul binar al experiențelor ducceşti în ce privește dialogul între spațiul imaginii și spațiul existențial, caracter binar care se reflectă în endotopia privitorului/credinciosului în cazul *Madonei franciscanilor* și exotopia lui, tematizată de *Madona Stoclet*.

Presupozițiile teoretice ale lui Brandi l-au condus către o interpretare complexă și plauzibilă a variatelor diferențe, departe de a fi lipsită de interes. Analizând *Madona Stoclet* Brandi se oprește, pe bună dreptate, la ceea ce califică drept „intuiția obscură [care] l-a făcut pe Duccio să interpună o barieră între realitatea pură a imaginii și existență".

Mi-ar plăcea să cred că reflecțiile expuse mai sus fac ca sensul acestei balustrade să nu mai fie atât de „obscur". Explicația furnizată de Brandi e însă, întâi de toate, în spiritul esteticii sale, și abia în al doilea rând în spiritul celei ducceşti. Nu trebuie desigur uitat că textul monografiei despre Duccio a apărut pentru prima dată ca anexă la dialogul lui Brandi despre pictură intitulat *Carmine*, în care el se concentra asupra

conceptului de „realitate pură“ a operei de artă: „Realitate și existență sunt distincte. În intuiție se dă realitatea, în intelect existența. Conștiința, care e intuiție și intelect, poate epura realitatea de orice existență și alege liber o realitate fără existență; această realitate e realitatea pură a artei.“[11]

În conformitate cu acest postulat, parapetul lui Duccio s-ar putea explica prin dorința sa „de a îndepărta imaginea de suprafața picturii“.

Prima contradicție care apare aici – și ea e cu adevărat surprinzătoare pentru cineva ca Brandi, atât de atent la orice nuanță posibilă a cuvintelor – e cea care privește cuvântul „imagine“. Unde începe și unde se termină pentru Brandi „imaginea“? Dacă balustrada cu console este „o barieră între realitatea pură a imaginii și existență“ și dacă balustrada servește (și aici Brandi se exprimă încă și mai energic) la „îndepărtarea imaginii de suprafața picturii“, asta înseamnă că se recunoaște calitatea de „imagine“, *expressis verbis*, numai Madonei cu Pruncul. Dar – și aici e punctul în care dialogul cu Brandi devine cu adevărat necesar – cadrul *Madonei Stoclet* nu e nici de piatră, nici de marmură. E un cadru fictiv, e *imaginea unui cadru*, nu *cadrul însuși*. A-l exclude din „realitatea pură“ a imaginii nu îmbogățește opera, ci o sărăcește.

Dar să revenim la text, în care discursul brandian se concentrează asupra unei concepții teoretice a „pragului estetic“ esențială, clară și precisă. Ea nu e atinsă de nici o ambiguitate și toate experiențele transgresive sau ambivalente, toate tentativele de a amesteca realitatea pură și realitatea existențială – iar panoul lui Duccio este o astfel de tentativă – sunt imediat amendate. Desigur, Brandi ar fi putut aprofunda, fără a ieși din propriul sistem, calitățile structurale ale unor astfel de experiențe și dacă nu o face e pentru că o astfel de experiență nu-l interesează la modul absolut. În evoluția concepțiilor sale, care îl va conduce de la conceptul de

realitate pură la cel de *prezență (astanza)*[12], în pofida unor nuanțări și reformulări, segregarea spațială rămâne esențială.

E suficient să citim o pagină din ultima perioadă a lui Brandi: „Spațiul scenic nu e spațiul însuși al sălii de teatru, iar cortina codifică această discontinuitate. Spațiul celui care stă pe mal nu e același cu cel al înotătorului. Spațiul păsărilor ne e inaccesibil. Ceea ce se extrage din aceste variate perspective e o recunoaștere implicită a unor arii spațiale contigue […] opoziția care caracterizează spațiul inerent în raport cu spațiul ambient se va evidenția în opoziția dintre spațialitatea inerentă și întregul spațiu al experienței.“[13]

Potrivit frumoasei definiții a lui Luigi Russo, „Brandi a fost cel mai mare *esthéticien* al secolului XX“[14]. În lumina acestei afirmații, rădăcinile gândirii brandiene cu privire la distincția între existență și ficțiune conduc departe înapoi, cel puțin până la polemica dintre Diderot și Lairesse: „Lairesse pretinde că artistului îi e îngăduit să-l facă pe spectator să intre în scena tabloului său (*faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau*). Eu nu cred; și excepțiile în privința aceasta sunt atât de puține, încât aș face mai degrabă o regulă din contrariul lor. Metoda mi s-ar părea de un prost gust egal cu al jocului unui actor care s-ar adresa publicului. Pânza cuprinde tot spațiul și dincolo de ea nu mai există nimic (*La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà*).“[15]

Brandi ar fi subscris, fără îndoială, integral acestei afirmații. Și pentru el separarea e regula, iar transgresiunea excepția, spre a nu mai vorbi de entuziasmul cu care ar fi salutat observația lui Diderot că e de „mauvais goût“ să te adresezi sălii. Ca și pentru Diderot, așadar, pentru Brandi „toate scenele se petrec la capătul lumii“ (*toutes les scènes* […] *se passent au bout du monde*).

Sensibilitatea de *esthéticien* a lui Brandi, a cărei geneză e îndepărtată, se concretizează pentru prima dată în *Carmine*

o della Pittura (1947) și continuă să fie actuală în *Teoria generale della critica* din 1975. Această persistență trebuie înțeleasă și ca simptom al rezistenței lui Brandi față de unele aspecte ale artei contemporane, care constituie în *Teoria generale della critica* o zonă constantă de referință prin caracterul ei problematic. Arta anilor '60, cu cunoscutul *revival* brechtian, explozia lui Grotowski, implozia lui Antonioni, hiperrealismul și Pop Art al lui Warhol – pentru a nu pomeni decât câteva dintre reperele definitorii –, anulează frecvent sau problematizează în cel mai înalt grad limitele dintre imagine și obiect al imaginii, creator și receptor, realitate și ficțiune, până la punctul în care un filozof (Odo Marquard), care face un bilanț al situației la începutul anilor '80, ajunge chiar să se întrebe dacă nu cumva traiectoria secolului e una care va duce la transformarea integrală a Lumii înseși în Ficțiune.[16] Nu mai puțin complexă e cercetarea istoric-artistică; redescoperind teza lui Ernst Michalski, uitată timp de decenii, dedicată importanței *ästhetische Grenze* în studiul istoriei artei (1936)[17], ea începe să se interogheze asupra istoricității unui motiv ca acela al „privirii care se îndreaptă dinspre imagine spre spectator"[18], pentru a elabora cu Louis Marin, în Franța, o întreagă semiotică axată pe așa-numitele „dispositifs visuels"[19], pentru a analiza, cu suedezul Sandström, *Levels of Unreality* în pictura murală italiană[20] sau pentru a interoga, cu belgianul Paul Philippot, care reia gândirea brandiană și o conduce în direcții noi și fructuoase, nu atât nivelurile de irealitate, cât nivelurile de „realitate" (*recte realitate pură*) în pictura flamandă[21].

Ar fi necesar un alt text, sau multe alte texte, pentru a discuta în profunzime toate implicațiile unei astfel de ofensive istoric-critice și a interoga tăcerea lui Brandi sau reticența sa în a reconsidera în lumina ei propriile sale câștiguri. Intero-

gația e urgentă, mai ales pentru că toate aceste dezvoltări sunt conținute *in nuce*, dar aproape cenzurate, în propria sa gândire. Nu am, pentru moment, decât un singur răspuns. „Realitatea pură și fără existență", care era, pentru Brandi, elementul esențial al operei de artă, se definea în opoziție cu spațiul existențial, spațiul vieții. Spațiul pur al artei, ca spațiu real, dar nu existent, este deci unica alternativă posibilă pentru a transcende dialectica viață–moarte. Există – pare să spună Brandi – un singur mod de a muri fără a muri cu adevărat: acela de a te confrunta cu pragul, transgresându-l, fie și o clipă, pentru a te așeza, de pildă, obosit, pe bancheta lui Pietro.

Efigia *in scuto*

În 1924 Muzeul Prado a achiziționat un tablou (pânză maruflată pe lemn) de mari dimensiuni (242 × 153 cm), provenind din vechiul Spital de la Zafra, lângă Badajoz în Extremadura (fig. 22).[1] Ea îl reprezintă pe Arhanghelul Mihail cu sabia în mâna dreaptă, scutul și crucea în stânga, într-o poză care o reia pe cea din „Judecata de Apoi" din picturile flamande. Anumite detalii permit să se observe că autorul tabloului, un maestru anonim hispano-flamand, identificat uneori ca Juan Sánchez de Castro[2], combină cu o anume nonșalanță sursele iconografice, realizând o imagine mixtă, care include și elemente caracteristice „Căderii îngerilor răzvrătiți".[3] De exemplu, în loc să cântărească sufletele pentru a decide cu privire la mântuirea lor, arhanghelul pare mai degrabă angajat într-o luptă aprigă cu necuratul, care își etalează multiplele deghizări într-un impresionant catalog de monștri și demoni. Procedând astfel, pictorul a vrut probabil să propună o imagine cu două niveluri de lectură, ambele conforme funcției unui „tablou de spital". Acesta trebuia în același timp să facă trimitere la Judecata de Apoi și să tematizeze cu insistență lupta neîmpăcată cu răul.

Alte detalii, de ordin formal de astă dată, arată că acest maestru intră în dialog cu unii dintre marii săi predecesori, precum Jan van Eyck, Rogier van der Weyden sau Hans Memling, dialog în care *imitatio* și *emulatio* apar simultan,

22. Juan Sánchez de Castro (?), *Arhanghelul Mihail în luptă cu îngerii răzvrătiți*, după 1480, ulei pe pânză (la origine ulei pe lemn), 242 × 153 cm, Prado, Madrid

23. Juan Sánchez de Castro (?), *Arhanghelul Mihail în luptă cu îngerii răzvrătiți*, detaliu

24. Jan van Eyck, *Dublul portret al soților Arnolfini*, 1434, ulei pe lemn, 84,5 × 62,4 cm, National Gallery, Londra

concură și se întrepătrund. Resursele sale artistice, deși considerabile, nu îi permit totuși să fie invariabil la înălțimea predecesorilor săi. Ambițiile sale sunt însă evidente și se dezvăluie mai ales în detalii, între care unul a rămas multă vreme ignorat[4] (fig. 23): partea centrală a scutului Sfântului

25. Jan van Eyck, *Dublul portret al soților Arnolfini*, detaliu

Mihail ne oferă dovada că eforturile în vederea obținerii efectelor metalului polisat ale fondatorilor școlii flamande de pictură[5] au continuat cu un rafinament incontestabil, pentru a ajunge aici la o veritabilă demonstrație de iscusință tehnică, formală și iconografică, menită să sugereze prin reflex prezența unui personaj aparținând unui timp și unui spațiu „reale", adică timpului și spațiului realizării sau contemplării tabloului. Grație unui efect de oglindă, un personaj în picioare,

26. Maestrul din Flémalle, *Retablul Werl*, 1438, panoul din stânga, ulei pe lemn, 101 × 47 cm, Prado, Madrid

27. Jan van Eyck, *Madona Canonicului van der Paele*, 1436, ulei pe lemn, 122 × 157 cm, Musée Communal des Beaux-Arts, Bruges

înveșmântat în roșu, figurează un proces de integrare a lumii extradiegetice în istoria reprezentată.[6]

Nu e dificil să recunoaștem în această performanță reminiscențe provenind din experiențe similare la un Van Eyck sau la Maestrul din Flémalle, experiențe care nu erau scutite de ambiguități, căci reflexul specular, așa cum e tratat de maeștrii primei generații a „Primitivilor Flamanzi", lasă prea puține șanse identificării personajului prins în jocul rafinat care îmbină exotopie și endotopie.[7] Să fie vorba de un spectator, de donator sau de pictorul însuși, surprins în momentul în care realizează opera? Uneori, ca în *Dublul portret al soților Arnolfini*, răspunsul este mai clar, căci pictorul ne sugerează, prin mijlocirea elegantei sale semnături, plasată deasupra celebrei oglinzi, că a asistat la evenimentul reprezentat, chiar dacă această prezență se referă întâi de toate la un „Van Eyck"

28. Jan van Eyck, *Madona Canonicului van der Paele*, detaliu

spectator/martor, nu la un „Van Eyck" „pictor la lucru" (fig. 24 și 25).[8] În alte cazuri, în schimb, inscripția care se adaugă imaginii ne permite să presupunem că cel proiectat în spațiul imaginii prin mijlocirea reflexului specular e mai degrabă spectatorul/comanditar. Este cazul *Retablului Werl* de la Prado (1438, fig. 26), unde Robert Campin, sau oricine va fi fost autorul, ne sugerează că unul din personajele vizibile în miniatură în centrul oglinzii convexe agățate pe perete ar fi comanditarul: *Henricus Werlis magi(ster) Coloni(ensis)*.[9]

Artificiul la care recurge Jan van Eyck în *Madona Canonicului van der Paele* (1436, fig. 27) este un caz particular. O vastă literatură s-a constituit în jurul acestei opere, mai ales începând din 1954, când D.G. Carter a identificat micuța figură cu beretă roșie, vizibilă în reflexul de pe scutul Sfântului Gheorghe în extremitatea dreaptă a tabloului, ca fiind un „autoportret ascuns" al lui Van Eyck (fig. 28).[10] Dar

meritul de a fi demonstrat pentru prima oară miza extraordinară a acestui artificiu îi revine lui Rudolf Preimesberger.[11] El este cel care a reperat o dublă aluzie în faptul că această proiecție are loc pe/într-un scut.

Prima componentă a aluziei trimite la legenda antică potrivit căreia unul dintre primele autoportrete endotopice ascunse ar fi fost cel al lui Fidias pe scutul (*in scuto* sau *in clupeo*) celebrei sale statui criselefantine a Atenei Parthenos.[12] Mai mult: potrivit lui Preimesberger, Van Eyck nu era doar, așa cum menționează sursele timpurii, un „bun cunoscător al literaturii clasice" (*litterarum nonnihil doctus*)[13], ci și un spirit ingenios, care ar fi pus în joc aluzii inteligibile doar prin medierea limbii vernaculare. Astfel,

> […] faptul că pictorul se reflectă tocmai pe un scut nu e o întâmplare, căci în limba vorbită pe vremea lui Van Eyck, în care ar fi fost dificil de distins între germana vorbită în nord (Plattdeutsch, Niederdeutsch) și neerlandeză, scutul unui cavaler, firma pictată și tabloul erau toate desemnate prin același cuvânt: *schild* (ecuson).[14]

Reapariția aceluiași motiv în tabloul de la Prado pune unele probleme, căci nu știm în ce limbă se exprima creatorul său. Putem totuși presupune că, de vreme ce aparținea generației de pictori hispano-flamanzi activi în Spania în ultimul sfert al secolului al XV-lea, cunoștințele sale de neerlandeză erau practic inexistente. Importanța, locul, dimensiunile și amploarea conceptuală pe care acest maestru le conferă anticului motiv al efigiei *in scuto* sunt cu atât mai frapante. Căci în timp ce la Van Eyck autoproiecția era minusculă și marginală (aluzie, cum s-a sugerat de curând, la un alt *topos*, cel al „modestiei auctoriale", de tipul *mea parvitas/mea pusilitas*[15]), iar scutul Sfântului Gheorghe era văzut din profil și, ca să spunem așa, practic privat de funcția sa primară, cea de instrument de război, la Maestrul din Zafra el ocupă,

dimpotrivă, un loc privilegiat, își declară fără ocolișuri funcția originară și pune sub ochii spectatorului în mod aproape demonstrativ silueta personajului care se reflectă în el. Astfel, acest maestru anonim clarifică și exhibă, potrivit unui mecanism destul de frecvent în istoria formelor artistice și care se verifică adesea la artiștii aparținând celei de-a doua sau a treia generații, ceea ce la maeștrii fondatori (în acest caz precis la Van Eyck) era doar sugerat și „aproape ascuns". Ca să fim mai clari, credem că Maestrul din Zafra recuperează (și explicitează) lecția lui Van Eyck, și anume aluzia la legenda autoreprezentării lui Fidias *in clupeo Minervae*. În plus, el o face ca un cunoscător ingenios al surselor, cea mai celebră dintre ele fiind probabil mențiunea lui Cicero în *Tusculanae disputationes*:

> Sculptorii voiesc să se vorbească despre ei după moartea lor. Oare nu de aceea și-a gravat Fidias efigia pe scutul Minervei (*sui similem speciem inclusit*), fiindu-i interzis să-și înscrie numele pe statuie?[16]

Valerius Maximus e încă și mai clar, căci el vorbește fără ezitări de un „autoportret" (*effigiem suam*)[17], în timp ce Plutarh relatează detalii interesante, care vor avea un important impact asupra receptării acestei legende în Renaștere:

> Fidias era obiectul invidiei din pricina reputației operelor lui și în speță pentru că, reprezentând pe scutul zeiței bătălia Amazoanelor, a cizelat acolo o figură după asemănarea sa, sub forma unui bătrân chel care ridică o piatră cu ambele mâini, și a pus în ea o foarte frumoasă imagine a lui Pericle înfruntând o Amazoană. Gestul mâinii, care agită amenințător o sabie în fața ochilor lui Pericle, este abil reprezentat și pare să vrea să ascundă dubla asemănare.[18]

Paul Barolsky a demonstrat importanța variantei datorate lui Plutarh a acestei istorii în creația unei opere cruciale pentru Renașterea italiană, *Centauromahia* lui Michelangelo

29. Michelangelo, *Centauromahia*, 1492, marmură, 85,5 × 90,5 cm, Casa Buonarotti, Florența

(1492, fig. 29), în care artistul se reprezintă aluziv ca un nou Fidias al timpurilor moderne (fig. 30).[19] Teza sa e convingătoare, dar trebuie subliniat că asistăm la un joc complex întreprins de tânărul Michelangelo: el se înfățișează mascat, ca să spunem așa (ca bătrân), într-o „centauromahie" în loc de o „amazonomahie"[20], scenă care se prezintă, în plus, ca un basorelief independent, și nu ca decorația historiată de pe un scut.

Ținând seama de diferențele de ordin cronologic, de ambianță culturală, de calitate, de ambiție și de tehnică artistică, e totuși interesant de notat că Maestrul din Zafra, la rândul său, intră în joc cu sursele antice pe care le supune unor interpretări personale și semnificative. La el autoreprezentarea auctorială e ceva mai conformă surselor antice, de vreme ce

30. Michelangelo, *Centauromahia*, detaliu

ea se produce pe un scut, ca în cazul celebrei opere a lui Fidias, dar se îndepărtează, în același timp, de acest model, căci scutul e ținut nu de Zeița Înțelepciunii și Războiului, ci de Arhanghelul Mihail. În plus, el nu reprezintă o „amazonomahie", ci reflectă (parțial) o „angelomahie", temă care domină, de altfel, întreaga parte inferioară a tabloului. În fine, autoreprezentarea auctorială nu sugerează în nici un fel că ar fi vorba de un actant (de un „veritabil" participant la bătălie), ci se manifestă ca reflex specular. Suprafața polisată a scutului e cea care permite, exact ca la Van Eyck, metalepsa autorului.[21]

Se cuvine să insistăm asupra acestui punct. Ca și la Van Eyck, deși în mod diferit, această suprafață polisată transformă scutul într-o oglindă convexă, temă a cărei recurență în pictura flamandă nu mai necesită demonstrații. Trebuie

31. Elev al lui Quentin Massys (?), *Sfântul Luca pictând-o pe Fecioară*, către 1530, ulei pe lemn, 113,7 × 34,9 cm, National Gallery, Londra

32. Elev al lui Quentin Massys (?), *Sfântul Luca pictând-o pe Fecioară*, detaliu, 1530.

însă subliniat că utilizarea manifestă a oglinzii convexe ca accesoriu de atelier și instrument de reduplicare a creatorului e mai degrabă tardivă. Prima generație a Primitivilor Flamanzi a abordat, fără îndoială, această temă, dar fără a insista asupra contextului de atelier la care oglinda făcea aluzie. Va trebui să așteptăm începutul secolului al XVI-lea pentru a găsi un exemplu limpede. E vorba de *Sfântul Luca pictând-o pe Fecioară* de la National Gallery din Londra, pictură datorată unui epigon al lui Quentin Massys (fig. 31)[22], în care oglinda

convexă este reprezentată pentru prima oară în mod declarat în același timp ca accesoriu de atelier și ca instrument de reduplicare auctorială (fig. 32).

La încrucișarea a două traiectorii, una provenind din repertoriul legendar al Antichității greco-latine, cealaltă din practica picturală flamandă, fondatoare a unei *ars nova*[23], scutul-oglindă reprezentat în centrul tabloului de la Prado este, în pofida aparentei marginalități culturale a pictorului, un adevărat obiect simbolic și teoretic în care se manifestă, în tăcere, dar cu insistență, discursul care atestă constituirea conștiinței de sine a artei.

Îngerii lui Caravaggio

Pentru Andrei Pleșu

Izvoarele sunt fără echivoc cu privire la „realismul" lui Caravaggio. Iată ce ne spune în această privință Gian Pietro Bellori, unul dintre primii săi biografi:

> A început așadar să picteze după înclinația lui proprie, fără să se uite deloc la admirabilele statui antice și la picturile atât de celebre ale lui Rafael; ba chiar, disprețuindu-le, și-a propus ca subiect doar natura (*si propose la sola natura per ogetto del suo penello*).[1]

Carel van Mander e încă și mai clar:

> Principiul său este că dacă ceea ce a fost pictat și figurat nu se trage din adevăr, nu poate fi decât copilărie și bagatelă; și dacă așa stau lucrurile, e prea puțin important ce a fost pictat și cine a pictat. Pentru el nu există nimic bun, nici mai bun decât a urma natura […]. Nu există trăsătură de condei pe care el să n-o fi executat după modelul viu.[2]

Vestitor al unei noi estetici, Caravaggio a trebuit totuși să se plieze imperativelor repertoriului tematic al timpului său, ceea ce nu a fost suficient pentru a-i evita neplăceri. Ce loc putea ocupa îngerul într-o pictură care se dorea „oglinda realității"? Încercând să răspundă acestei întrebări, prezentul studiu își propune să abordeze problema reprezentării angelice într-unul din momentele ei cele mai critice, și tocmai de aceea cele mai semnificative ale întregii istorii a picturii.[3]

33. Caravaggio, *Sacrificiul lui Isaac*, 1594–1596, ulei pe pânză, 104 × 196 cm, Uffizi, Florența

Îmi propun, așadar, să pornesc în căutarea îngerilor într-o operă – cea a lui Caravaggio – care pare să-i excludă *a priori*. Acest demers va avea în vedere o problemă de reprezentare picturală care are toate trăsăturile unui paradox. S-ar putea vorbi cu îndreptățire despre un „paradox al îngerului" în pictura lui Caravaggio, paradox care va forma substanța considerațiilor ce urmează. Mă voi concentra în special asupra unui interval în el însuși scurt, dar fundamental din cariera lui Caravaggio, și anume asupra anilor de tinerețe petrecuți la Roma, mai precis între 1592 și 1602.

În *Sacrificiul lui Isaac*, pictat pentru cardinalul Barberini în jur de 1594-1596, astăzi la Uffizi din Florența (fig. 33), îngerul salvator e reprezentat doar parțial în câmpul imaginii.[4] Și asta în pofida faptului că e vorba de o prezență puter-

34. Caravaggio, *Martiriul Sfântului Matei*, 1599–1600,
ulei pe pânză, 323 × 343 cm, San Luigi dei Francesi, Roma

nică în cadrul unui tablou el însuși puternic. Îngerul irumpe în acest spațiu venind dintr-o lume care transcende limitele fizice ale reprezentării. Corpul său ține de domeniul imaginabilului, nu de cel al reprezentabilului. Tăiat de cadrul tabloului, cu aripile abia vizibile, el este în același timp *în* imagine și *altundeva*. Această ubicuitate a îngerului e prezentă și într-o altă operă de tinerețe a lui Caravaggio, una dintre cele mai cunoscute. În *Martiriul Sfântului Matei* (fig. 34), conceput pentru Cappella Contarelli de la San Luigi dei Francesi din Roma (1599), cadrul tabloului nu mai joacă rolul unei bariere. Apartenența simultană a îngerului la două lumi,

35. Martino Rota (după Tițian), *Moartea Sfântului Petru Martirul*, 1526–1530, gravură pe cupru, 39,4 × 27 cm

statutul său ontologic de excepție este sugerat, dar în interiorul imaginii înseși de această dată, prin mijlocirea unui obiect figurativ beneficiind de o îndelungată tradiție: norul.

Norul joacă rolul unei diafragme simbolice între cer și pământ. În pictură el este în același timp semnul unei *alte vizibilități*.[5] A vedea figuri în nori a fost din timpuri imemoriale una dintre cele mai răspândite operații de concretizare figurativă. Trebuie spus dintru bun început că este pentru prima și ultima oară când Caravaggio se servește de ea. Pictura sa nu iubește norii, opunându-se astfel radical celei a contemporanului său cel mai de seamă, Annibale Carracci.

Pentru Carracci și pentru o mare parte a picturii baroce care urmează, tabloul pune în scenă un loc figurativ marcat prin prezența simultană a două niveluri de realitate. Norul este elementul care permite articularea lor optică. Cum se poate explica aparentul compromis al lui Caravaggio în *Martiriul Sfântului Matei*? De ce a reprezentat pictorul, în acest unic caz, un înger plutind pe un nor?

Cred că se poate răspunde la această întrebare luând în considerare faptul că aici Caravaggio nu-și propune să dialogheze cu Carracci, ci se referă la înseși sursele compoziției pe două registre. Nu încape îndoială că lui Caravaggio îi era cunoscut tabloul lui Tițian reprezentând *Moartea Sfântului Petru Martirul* (1526-1530)[6], la vremea sa unul dintre tablourile cele mai celebre, din nefericire distrus într-un incendiu la sfârșitul secolului al XIX-lea (fig. 35).[7] Reluarea operată de Caravaggio e plină de învățăminte. La Tițian, Sfântul Petru Martirul vede (sau crede că vede), în chiar momentul morții sale, cerul deschizându-se și doi îngerași coborând pentru a-i aduce ramura de palmier a martiriului. Insistența pictorului asupra percepției înfricoșate a muribundului e evidentă, la fel ca și grija cu care a realizat un dispozitiv de filtraj al acestei percepții, norul-diafragmă făcând corp comun cu frunzișul

36. Caravaggio, *Sfântul Matei*, prima versiune, 1602, ulei pe pânză, 232 × 183 cm, odinioară la Kaiser Friedrich Museum, Berlin

unui copac. E neîndoielnic că ochii spiritului mai degrabă decât cei ai corpului sunt cei care permit muribundului viziunea anticipată a mântuirii sale.

Caravaggio a înțeles perfect, fără îndoială, implicațiile soluției lui Tițian, pe care nu o reia însă decât parțial. El comprimă spațiul, face îngerul să plonjeze în inima evenimentului

apropiindu-l vertiginos de actori, schimbă poziția ramurii care străpunge acum norul, obținând astfel un moment de tensiune maximă. Matei pare că aproape atinge, cu mâna întinsă, recompensa pentru martiriul său, dar spectatorul trebuie să înțeleagă că acest lucru se va întâmpla doar atunci când sabia călăului își va fi îndeplinit sinistra misiune și în consecință – paradoxul reprezentării e mare – totul va dispărea.

Martiriul Sfântului Matei nu e deci defel o concesie făcută gustului tabloului dedublat al barocului, ci propune, dimpotrivă, experiența liminară a unei compresii a nivelurilor de realitate până la punctul în care reprezentarea supranaturalului devine posibilă într-un tablou cu registru unic. Nu e de mirare că artistul revine asupra acestei teme într-un mod care nu lasă să persiste nici o îndoială în panoul de altar al aceleiași capele Contarelli.

Contractul semnat de Caravaggio cu moștenitorii lui Matthieu Cointerel, posesorul celebrei capele, vorbește despre un tablou care ar fi trebuit să-l reprezinte pe Matei în timp ce îngerul îi dictează Evanghelia. E tocmai ceea ce Caravaggio, al cărui caracter rebel începea deja să fie cunoscut, nu face.[8] Această primă versiune, odinioară aflată la Kaiser Friedrich Museum din Berlin și dispărută în 1945 (fig. 36), reprezintă nu dictarea divină, ci un înger coborât pe pământ care ghidează mâna sfântului în timp ce el scrie. Răuvoitorul Baglione ne transmite în ale sale *Vieți ale pictorilor* (Roma, 1649) una dintre primele mărturii privind felul în care a fost primit acest tablou:

> Un anume tablou reprezentându-l pe Sfântul Matei, făcut inițial pentru altarul de la San Luigi dei Francesi și care n-a plăcut nimănui, a fost luat la el (de marchizul Giustiniani) din pricină că era o operă a lui Caravaggio.[9]

37. Caravaggio, *Sfântul Matei*, cea de a doua versiune, 1602, ulei pe pânză, 296,5 × 189 cm, San Luigi dei Francesi, Roma

Această mărturie e urmată de cea a lui Bellori (1672):

> […] după ce a terminat tabloul din mijloc cu Sfântul Matei și l-a pus pe altar, a fost dat jos de preoți sub pretext că figura lui nu avea demnitatea și nici aspectul cuvenit pentru un sfânt, așa cum ședea picior peste picior și cu tălpile expuse grosolan către privitor. Caravaggio era disperat de afrontul adus primei sale opere puse într-o biserică, dar marchizul Vincenzo Giustiniani i-a luat apărarea și l-a scăpat de supărare; căci înțelegându-se cu preoții de acolo, a oprit tabloul pentru el și l-a pus să facă un altul, diferit, adică acela care se vede acum pe altar.[10]

Se vede, așadar, că Baglione face aluzie la o problemă de *decorum* care ar fi privit exclusiv realizarea lui Matei și nu spune nimic despre figura îngerului. Cu toate acestea, în a doua versiune, care a fost în ultimă instanță acceptată și care se află și azi la Cappella Contarelli (fig. 37), pictorul a introdus modificări nu numai în figura lui Matei, ci și în cea a îngerului și – ceea ce îmi pare încă și mai important – a reformulat raportul dintre cei doi. În pofida numărului mare de studii consacrate acestei chestiuni, mai rămân, cred, lucruri de adăugat.

Prima versiune a Sfântului Matei se opune direct unei tradiții iconografice deja bine stabilite în Evul Mediu, potrivit căreia inspirația divină se manifesta sub forma unei dictări a îngerului, care era separat de evanghelist printr-un nor schematic, dar esențial prin funcția sa (fig. 38 și 39). Această formulă ducea uneori la o expresie corporală dintre cele mai incomode, pe care artiștii încercau frecvent s-o evite, căutând alte modalități de a realiza separarea dintre cei doi protagoniști.

Noutatea lui Caravaggio în raport cu această tradiție e totală, chiar dacă el nu e singurul artist care a încercat, în secolul al XVII-lea, să se opună vechii tradiții a separării. Rembrandt, ca să dăm un singur exemplu, avea s-o facă și el, dar mai târziu, în magnificul său *Sfânt Matei* de la Luvru

38. *Evanghelistul Matei*, pagină din *Evangheliarul lui Lothar*, către 850, Bibliothèque Nationale, Paris

39. *Evanghelistul Matei*, pagină din *Evangheliarul Dufy*, secolul al IX-lea, Bibliothèque Nationale, Paris

(1661, fig. 40). Însă diferențele dintre cei doi sunt cum nu se poate mai evidente: Matei al lui Rembrandt este un evanghelist atins de suflul Reformei. Îngerul îi atinge umărul, dar el nu pare prea impresionat, nici dornic de a-l privi în față. Își pleacă în schimb urechea, înregistrând gânditor mesajul divin care îi este șoptit. Totul se petrece exclusiv la nivelul *auzului*, în timp ce la Caravaggio ceea ce formează centrul reprezentării este *vizualizarea* mesajului și a mesagerului.

40. Rembrandt, *Sfântul Matei și îngerul*, 1661, ulei pe pânză, 96 × 81 cm, Luvru, Paris

Mâinile îngerului și cele ale evanghelistului se împletesc, dreapta îngerului ghidează dreapta omului care ține stângaci o pană, în timp ce pe fila albă a codexului cuvintele prind formă scrisă. Într-un foarte frumos studiu, Irving Lavin a arătat importanța și semnificația faptului că în tabloul lui Caravaggio pagina, scrisă „la două mâini", ca să spunem așa,

transcrie fidel începutul Evangheliei după Matei, așa cum se găsește el în ediția în ebraică a Bibliei lui Sebastian Münster din 1582:

> Carte a nașterii lui Isus Cristos, fiul lui David, fiul lui Abraham. Abraham l-a zămislit pe Isaac…[11]

Dar o întrebare pare să fi rămas până acum fără răspuns: cum trebuie să interpretăm privirea halucinată a lui Matei? Ochii lui ieșiți din orbite și fruntea încruntată sunt oare fructul unei stupori provocate de textul însuși, sau de felul în care textul se ivește pe pagina albă? Cred că răspunsul e fără echivoc.

În loc să ne arate un Sfânt Matei în transele inspirației, Caravaggio ni-l înfățișează hipnotizat de spectacolul însuși al intervenției divine. El își ațintește privirea către acest braț alb care se interpune între el și text și care proiectează pe pagina cărții în devenire, alături de semnele negre ale literelor ebraice, umbra sa irevocabilă. În marele dicționar al limbajului figurativ umbra e un semn care transcrie principiul realității.[12] Se știe, spiritele nu au umbră. Umbra, fiind un semn de prezență și realitate, se opune radical unui alt semn figurativ care vorbește, de astă dată, limba irealității: norul. Sfântul Matei al lui Caravaggio și, odată, cu el spectatorul tabloului au fără îndoială toate motivele să fie stupefiați în fața unei manifestări care transcende limitele cunoscute până atunci.

Ajuns în acest punct, aș dori să remarc, fie și în treacăt, că pictorul utilizează umbra sub forme multiple ca mijloc de vizualizare a sacrului pe parcursul întregii sale opere, lucru care este prea adesea uitat când se vorbește despre clarobscurul caravaggesc. În *Cele șapte acte ale Mizericordiei* (fig. 41) îngerii care irump în lumea muritorilor sunt cei care proiectează umbre gigantice pe un zid al cărui adevărat rol în scenografia tabloului este de a constitui un ecran de proiecție

41. Caravaggio, *Cele șapte acte ale Mizericordiei*, 1607, ulei pe pânză, 390 × 260 cm, Pio Monte della Misericordia, Neapole

pe care detaliul cel mai neverosimil al anatomiei lor – aripile – furnizează dovada realității lor. În *Madona din Loreto* de la Sant'Agostino din Roma, umbra purtată a Fecioarei subliniază faptul că sărmanii pelerini nu sunt victimele unei viziuni înșelătoare, ci, dimpotrivă, că sacrul se manifestă aici pe pământ în carne și oase. În *Cina din Emmaus* (1598-1599, National Gallery, Londra), în momentul în care discipolii îl recunosc pe Cristos resuscitat, în relatarea lui Luca 24, 31 (Și s-au deschis ochii lor și L-au cunoscut…/ *aperti sum oculi eorum et cognoverunt eum…*), umbra proiectată de Cristos e acolo, pentru a semnifica prezența reală.[13]

Pentru a reveni în fine la punctul nostru de plecare, Cappella Contarelli, se va observa că în tabloul care îl precedă îndeaproape pe cel din altar, cel al martiriului, motivul umbrei e deja prezent, dar într-un mod atât de rafinat, încât i s-au neglijat adesea implicațiile profunde. Întreaga scenă e construită pe contrastul violent între umbră și lumină, iar corpul îngerului nu face excepție.

Ceea ce este remarcabil în această zonă a tabloului este faptul că pictorul a introdus o sursă de lumină suplimentară, sub forma unei lumânări aprinse. Grație unui dublu și violent ecleraj, îngerul care poartă ramura de palmier a martiriului este pe de o parte modelat în clarobscur și pe de alta proiectează o umbră purtată care se neutralizează însă imediat, căzând pe nor. Principiu de realitate (umbra) și principiu de irealitate (norul) par astfel să dialogheze în mod conștient, și abia în tabloul de altar se va produce opțiunea declarată pentru primul dintre ele.

Dacă într-adevăr Caravaggio a fost „disperat", cum spune Bellori, după refuzul comanditarilor, motivul acestei disperări e probabil mai profund decât pare la prima vedere. Căci sunt puse astfel sub semnul întrebării un întreg program și o întreagă investigație în jurul reprezentării picturale a sacrului.

Studiile despre Caravaggio au insistat cu justețe asupra unei îndatorări față de modelele clasice, mai ales față de Rafael, care se poate discerne în prima versiune a Sfântului Matei. Postura apostolului, „picior peste picior și cu tălpile expuse grosolan către privitor“ (pentru a-l cita din nou pe Bellori), își găsește, în mod paradoxal, punctul de pornire în figura lui Zeus așa cum a fost ea imaginată de Rafael pe unul din pandantivele de la Farnesina. E prea puțin important, în ultimă instanță, dacă această frescă a fost în mod direct sursa de inspirație pentru Caravaggio sau dacă el s-a lăsat inspirat de divulgările ei prin gravură ori de pastișele pe care le-ar fi putut cunoaște în tinerețea sa lombardă, chiar înainte de sosirea la Roma, ca de pildă Sfântul Matei al lui Ambrogio Figino (în jur de 1586-1588).[14] Mult mai important este să înțelegem afirmația aceluiași Bellori, potrivit căruia Caravaggio nici nu se uita „la picturile atât de celebre ale lui Rafael, […] disprețuindu-le“. Relațiile care îl leagă pe Caravaggio, prin Figino și Agostino Veneziano, de marele maestru al Renașterii odată stabilite, se poate pune la îndoială faptul că „tânărul rebel“ n-ar fi catadicsit să se aplece asupra bogatei moșteniri a secolului al XVI-lea și ne putem întreba în ce măsură disprețuia el cu adevărat această moștenire, cum afirmă Bellori (*spregiando* […] *le pitture tanto celebri di Raffaelle*).

Atitudinea lui Caravaggio provine, mai degrabă decât din dispreț, dintr-o voință de a reconsidera problematica reprezentării sacrului. Pe scurt, pictura sa este o transcriere, o transmutare și o transformare a transcendenței în imanență. Eroii săi au descins de pe norul sacru pe pământ. Supralicitarea posturii „picior peste picior și cu tălpile expuse grosolan către privitor“ nu este decât un element al acestei transmutări. Mai important este faptul că aceste picioare, ca și cele ale îngerului, în loc să plutească în cer se sprijină pe pământ.

În cel de-al doilea Sfânt Matei, cel care a fost finalmente acceptat (fig. 37), Caravaggio revine la vechea schemă, cunoscută din Evul Mediu. El nu se poate totuși împiedica să elimine norul și să apropie actorii scenei. Îngerul și Matei aparțin acum unor sfere care nu sunt decât tangente și intimitatea primului Sfânt Matei a dispărut.

Dacă artistul pare să fi vrut să respecte aici detaliile contractului care specifica motivul dictării, el îl execută într-un mod indubitabil foarte personal. Pe de o parte, el stabilește un contact vizual, dar distant, între Matei și înger, pe de alta el reușește să escamoteze spinoasa problemă a limbajului angelic. Într-adevăr, dacă Matei îl privește pe înger în față nu este pentru a înregistra un mesaj care i-ar ieși dintre buze. Ceea ce transcrie mâna evanghelistului sub dictarea miraculoasă este mesajul comunicat nu atât de gura îngerului, cât de mâinile lui. E vorba aici de o manieră îndrăzneață și ingenioasă din partea lui Caravaggio de a tematiza o comunicare realizată prin mijlocirea unui limbaj presupus universal, cel al mâinilor. Interpretarea gestului *comput*-ului efectuat de înger cere din partea spectatorului un anumit efort de înțelegere (dar ebraica din primul Sfânt Matei îl solicita de asemenea) pentru a realiza că îngerul este pe cale să comunice o enumerare. În primul Sfânt Matei ea era înscrisă în ebraică pe pagina codexului, în al doilea ea este în curs de enunțare prin degetele îngerului. În ambele cazuri e vorba de genealogia lui Isus Cristos:

> Abraham l-a zămislit pe Isaac, Isaac l-a zămislit pe Iacob […].[15]

Dacă se compară cei doi Sfinți Matei (fig. 36 și 37), se constată o altă diferență frapantă, care privește în mod direct statutul îngerului. Mesagerul din primul Sfânt Matei este o figură ideală și idealizată. Poziția și mișcarea sa reiau datele caracteristice unei *figura serpentinata*, care era, pentru teoria

42. Jan Steen, *Lecția de desen*, spre 1665, ulei pe lemn, 49,3 × 41 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles

artistică a manierismului, forma ideală prin excelență.[16] Aripile sale se desfac pe întreaga lărgime a tabloului, dar el nu zboară. Această formă ideală a descins pe pământ și unul din picioarele sale se așază, ca într-o demonstrație la vedere, pe o zonă umbrită a solului.

Îngerul celui de-al doilea Sfânt Matei, pe de altă parte, plutește în aer, dar aripile lui sunt abia vizibile și ideea de zbor

e sugerată mai degrabă de vârtejul veșmântului său. Acest veșmânt e dificil de clasat în vestiarul angelic transmis de tradiția iconografică și seamănă mai degrabă cu un cearșaf legat în grabă, fără prea multă grijă, în jurul corpului tânărului.

Această impresie e întărită dacă ne gândim la faptul că artistul s-a slujit aici, fără îndoială, de un model real[17] (ceea ce nu era cazul în figura ideală a îngerului din primul Sfânt Matei) și că acest model (ca și drapajul, poate) a fost utilizat de Caravaggio în alte tablouri, de exemplu în *David și Goliat* de la Prado. În fine, o ultimă idee îi trece prin minte istoricului de artă familiarizat cu practica artistică a epocii (fig. 42): oare nu există în tabloul lui Caravaggio urme ale unei situații de atelier prea aparente pentru ca ele să fie rezultatul unei simple întâmplări?

Toate aceste impresii și interogări par să fie simple conjecturi, ceea ce nu e în realitate cazul. Dispunem din fericire de un document scris care clarifică lucrurile. Pe 28 august 1603, la numai câteva luni după ce i-a fost acceptat tabloul destinat altarului capelei Contarelli, Caravaggio este dat în judecată de viitorul său biograf, Giovanni Baglione, care îl acuză de a fi scris și difuzat mai multe pamflete grosolan injurioase la adresa sa. Procesele-verbale ale interogatoriilor au fost conservate și e util să citățm aici câteva pasaje extrase din ele. În primul, Caravaggio, invitat să definească termenii disputei, precizează:

> Când spun că un om are talent vreau să spun că el izbândește în arta sa; astfel, un pictor de talent este un pictor care pictează bine și care imită bine lucrurile din natură (*imitar bene le cose naturali*).[18]

În al doilea pasaj pe care este oportun să-l citățm, unul dintre martori, Orazio Gentileschi, răspunde la întrebarea judecătorului privind ultimele sale contacte cu acuzatul. Întrebarea e banală, dar răspunsul prezintă, neîndoielnic, o importanță excepțională pentru contextul discuției noastre:

43. Caravaggio, *Sfântul Francisc în extaz*, 1596 (?), ulei pe pânză, 92,5 × 128,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford (Connecticut)

> […] trebuie să fi trecut șase sau șapte luni de când am vorbit cu Caravaggio, dar el și-a trimis unul din ucenici la mine <*i.e.* Orazio Gentileschi> în legătură cu o sutană de capucin pe care i-am împrumutat-o și o pereche de aripi de înger pe care mi le-a înapoiat acum vreo zece zile.[19]

Această mărturie e atât de elocventă prin felul în care luminează practica artistică a lui Caravaggio și a amicilor săi, încât orice comentariu poate părea superfluu. Cred totuși că ea suscită o serie de întrebări asupra cărora trebuie să poposim pentru o clipă.

Se poate desigur bănui că tabloul pentru care Caravaggio avea nevoie de sutana de capucin și de aripile de înger de la colegul său Gentileschi avea mai mult sau mai puțin aspectul *Sfântului Francisc în extaz* (fig. 43), acum la Hartford (Connecticut). Acest tablou, nedatat, dar fără îndoială anterior operelor concepute pentru Cappella Contarelli, prezintă

44. Caravaggio, *Jucătorii de cărți*, 1596 (?), ulei pe pânză, 99 × 107 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth (Texas)

deja un amestec de realism și idealism care va duce – la San Luigi dei Francesi – la creația succesivă a două tablouri opuse prin statutul lor figurativ (fig. 36 și 37).[20] Se va observa astfel realismul detaliilor (între care tocmai sutana lui Francisc și aripile îngerului, dar și nodul și faldurile pânzei care îl acoperă sau umbra lăsată de cap pe pieptul său) și se vor remarca, de asemenea, trăsăturile aparent idealizate ale îngerului.[21] Dar întrucât știm acum că pentru Caravaggio „un pictor de talent este un pictor care pictează bine și care imită bine lucrurile naturii", nu ne vom mira prea tare descoperind același chip într-un alt tablou, *Jucătorii de cărți*, de la Kimbell Art Museum, Fort Worth (Texas) (fig. 44), probabil strict contemporan cu cel de la Hartford, dar care nu are, la drept vorbind, mare lucru de-a face cu lumea ideală a celui dintâi.

Ne-am putea desigur întreba dacă această lipsă de prejudecăți a lui Caravaggio, care nu ezita să utilizeze aceleași modele pentru compoziții atât de diferite prin spiritul lor, e

purtătoarea unui sens ascuns și a unei intenții blasfematoare, sau dacă nu cumva pictura lui Caravaggio este, în sensul cel mai înalt, o pictură în care distincțiile dintre sacru și profan devin inoperante.

Reluările și coincidențele sunt prea frecvente pentru a nu ne încuraja să credem că această ultimă soluție ar putea fi cea corectă. Ar fi desigur important să putem stabili dacă transferul între sacru și profan e cu sens unic sau dacă e vorba de o relație de reciprocitate, cu alte cuvinte dacă la Caravaggio sacrul este cel care, inversându-se, tinde uneori spre profan sau, dimpotrivă, profanul se sacralizează. Cronologia incertă a operelor lui Caravaggio nu oferă, din nefericire, o soluție precisă acestei dileme și trebuie să acceptăm pentru moment, până la proba contrarie, că schimburile, reluările și inversiunile se produc în ambele sensuri și – fapt încă și mai important – de o manieră „naturală", ca să spunem așa. Un ultim exemplu ne poate furniza o dovadă. În *Jucătorii de cărți* de la Kimbell Art Museum Caravaggio utilizează pentru unul dintre jucători (cel care întoarce spatele spectatorului, dezvăluindu-i necinstea sa) același model pe care l-a utilizat pentru cel mai spectaculos dintre îngerii săi.

Într-adevăr, același profil pierdut permite să stabilim o legătură între tânărul cu pricina și îngerul din *Popas în Fuga din Egipt* (fig. 45). Jucătorul de cărți care trișează nu are aripi de înger, ci doar o amintire degradată a acestora: o pană roz la pălărie. Trebuie, poate, să vorbim mai degrabă despre „premoniție", de vreme ce de această dată cronologia nu pare să pună probleme insurmontabile, așa încât se poate admite că *Jucătorii de cărți* sunt anteriori *Fugii în Egipt*.

Noutatea acestui din urmă tablou nu a scăpat contemporanilor, și Gian Pietro Bellori, de obicei atât de avar în laude la adresa lui Caravaggio, ne-a lăsat cea mai semnificativă descriere:

45. Caravaggio, *Popas în Fuga din Egipt*, 1594–1596, ulei pe pânză, 130 × 96 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma

> A pictat un tablou mai mare cu un *Popas în Fuga în Egipt*. Un înger în picioare cântă la vioară, iar Sfântul Iosif așezat îi ține în față caietul cu notele: îngerul este minunat (*belissimo*), cum stă cu capul ușor întors din profil, arătându-și spatele înaripat și restul trupului gol ascuns pe alocuri de un văl. În partea cealaltă șade Fecioara cu capul plecat, părând că doarme cu pruncul la sân.[22]

Bellori, în calitate de mare expert în pictură, știa foarte bine cum trebuie citit un tablou și cum trebuie el descris.[23] El își începe și încheie a sa *ekphrasis* indicându-ne tema principală: odihna Fecioarei cu Pruncul. El risipește totuși mult mai multe cuvinte pentru ceea ce este, iconografic vorbind, secundar, dar constituie noutatea tabloului, și anume apariția îngerului și dialogul său muzical cu Iosif. Lăudând realizarea figurii văzute din spate, el omagiază implicit cultura clasică și manieristă care se citește în filigran în tablou.

Îngerul din *Fuga în Egipt* nu are doar un *model natural* (trișorul din tabloul de la Fort Worth), ci și un *model ideal*: *figura serpentinata* a artei manierismului târziu. Locul pe care îl ocupă în tablou este un loc simbolic, chiar alegoric. El formează, ca să spunem astfel, axul tabloului și nu e o întâmplare că, descriindu-l, Bellori trebuie să-i acorde o importanță esențială și să ne vorbească despre cele două laturi ale picturii (latura lui Iosif și cea a Mariei) ca despre niște entități aproape separate. Această separare corespunde perfect unui clivaj al stilului, mai precis al modului de reprezentare care definește tabloul: latura lui Iosif e aspră, frustă, sumbră, realistă, cea a Mariei dulce, clară, visătoare. Aripa îngerului protejează mama cu pruncul – subliniind valoarea sa de icoană –, în timp ce mișcarea *serpentinata* a corpului său îl orientează către cealaltă latură a tabloului, care se dovedește a fi dacă nu mai profană, în orice caz mai realistă.

De aici își trage îngerul inspirația pentru melodia pe care o execută și care se adresează, indubitabil, laturii celei mai sacre a imaginii. Partitura pe care o ține Iosif e atât de clară, încât ea poate fi încă descifrată. Istoricii muzicii au făcut-o de altfel, ajungând la concluzia că e vorba de *cantus firmus* al unui motet închinat Fecioarei, datorat compozitorului franco-flamand Noël Bauldeweyn (publicat în 1519), care pune pe note Cântarea cântărilor 7, 7 (*Quam pulchra es* / *Cât ești de frumoasă*).[24]

Să citim, așadar, acest tablou ca pe o alegorie: relația dintre realitate și sacru se prezintă în el sub forma unei melodii care leagă extremele în jurul unui ax lejer ca un suflu. A asculta această melodie pare să fie unul dintre imperativele care se degajă din tablou.

Nu știu dacă acest lucru a fost vreodată încercat, dar nimic nu ne poate împiedica s-o facem astăzi.

Cărți și pictură: fragilitate, vanitate, beție

Pictorul din Strasbourg Sebastian Stoskopff (1597–1657) ar fi trebuit să devină, spun biografii săi, un nou Dürer sau unul dintre cei mai redutabili emuli ai lui Rembrandt, dacă nu ar fi ales să-și reducă la maximum repertoriul figurativ, excluzând din el portrete, picturi istorice, alegorii și peisaje pentru a picta, toată viața, tablouri modeste reprezentând naturi moarte foarte simple și în aparență repetitive. A fost nevoie de apariția unui nou gust în pictură (calea deschisă de arta tăcută, dar „puternică", a lui Giorgio Morandi a avut, poate, un rol în acest proces) pentru ca să se confere pictorului alsacian recunoașterea pe care o merita. Profilul său, reconstituit de expoziția ce i-a fost dedicată în 1997, rămâne totuși paradoxal. E vorba de un pictor care a călătorit mult, căutându-și mai întâi un maestru, apoi clienți sau poate inspirația. A rătăcit de la Strasbourg la Hanau și Frankfurt, apoi la Paris și Veneția, pentru a reveni, în fine, în orașul său natal, dar a rămas fidel unui repertoriu iconografic limitat, pentru care n-ar fi avut nevoie, la drept vorbind, să călătorească dincolo de cei patru pereți ai camerei sale. În interiorul acestui imaginar restrâns, cartea e prezentă dintru bun început.

Primul său tablou semnat și datat (fig. 46) reprezintă trei cărți vechi și o lumânare stinsă. Una dintre aceste cărți, legată în piele de culoare brun-deschis, e așezată pe masa care

46. Sebastian Stoskopff, *Natură moartă cu lumânare și cărți*, 1625, ulei pe lemn, 20,5 × 35,1 cm, Museum Boijmans-Van Beuningen, Rotterdam

servește drept bază întregii construcții. Coperțile ei sunt prinse cu două șnururi de piele și lasă să se întrevadă marginile paginilor presate între ele, pe care pictorul le-a redat prin lungi trăsături fine de penel. O a doua carte e așezată pe prima. E deschisă și reprezintă – pagina din dreapta o arată fără echivoc – o culegere a *Capriciilor* lui Callot. Paginile din stânga par să mai tresară încă sub acțiunea unei mâini care le-a frunzărit sau să freamăte mișcate de un curent invizibil, dar prezent. Echilibrul ușor instabil al cărții cu gravuri e însă asigurat de un al treilea volum, care îi servește drept sprijin. Solid, de un brun mai întunecat, cu cotorul vizibil, el dublează fundalul sumbru al compoziției. În prim-plan, la stânga, prinsă de lemnul mesei prin propria sa ceară scursă și – se poate ghici – caldă încă, se află o lumânare stinsă, al cărei fitil e încă incandescent. Scurgându-se, ceara a depășit „granița estetică", integrându-se astfel într-un spațiu intermediar în care pătrunde și un colț al cărții care pare, grație unei abile reliefări în centrul compoziției, să se adreseze nu numai

47. Sebastian Stoskopff, *Natură moartă cu cărți și almanah*, după 1630, ulei pe pânză, 50,5 × 60,8 cm, Kunstmuseum, Basel

simțului vederii, ci și celui tactil. Plăcerea procurată de această mică pictură (20,5 × 35,1 cm) e cu toate acestea pur vizuală și intelectuală. Alăturarea motivului lumânării celui al cărților deschide calea către o reflecție asupra raportului între vedere, lumină și cunoaștere. Temporalitatea subtil sugerată de imagine (paginile care mai freamătă încă, ceara care se scurge, fitilul a cărui extremitate mai pâlpâie, într-un ultim suflu) conduce (dar în mod aproape imperceptibil) spre o meditație în jurul caracterului vremelnic al tuturor lucrurilor: viață, plăceri, cărți.

Ceea ce e mai degrabă subînțeles în tabloul din 1625 se declară cu forță câțiva ani mai târziu. Pictura databilă după 1630, care se află la Kunstmuseum din Basel (fig. 47), e o veritabilă *vanitas*, adică o natură moartă în care prezența

48. Sebastian Stoskopff, *Natură moartă cu cărți și ceas*, 1644, 45,1 × 52 cm, Galerie De Jonckheere, Paris

dominantă a unei țeste tematizează caracterul trecător al vieții și plăcerilor ei. Craniul pe care pictorul îl face să troneze în mijlocul tabloului său, privat cum e de mandibulă, „mușcă" într-un mod macabru, dar hotărât, partitura muzicală și amenință cărțile ce se contopesc într-o umbră profundă. Penelul fin al lui Stoskopff realizează în această pictură un crescendo al tactilității, adresându-se cu toate acestea, întâi de toate, *vederii* și *lecturii*. Ceasul din stânga, lumânarea din dreapta și foaia parțial sfâșiată, fixată pe un perete invizibil în fundalul compoziției, ne lasă să înțelegem că anii se vor scurge implacabil, inexorabil, ca „l'an de grâce MDCCXXX". *Un bien petit de pres me venez prendre*, se poate citi pe partitura care reproduce vocea întâi a unui rondo de Orlando di Lasso pe versuri de Clément Marot, acum ros de un craniu orb.

49. Sebastian Stoskopff, *Coș cu pahare*, 1644, ulei pe lemn, 49 × 60,3 cm, colecție particulară, Canada

Mesajele privind caracterul efemer al existenței și cunoașterii sunt constante în naturile moarte cu cărți ale pictorului din Strasbourg, dar modul în care sunt prezentate e fluctuant, mergând de la expunerea directă a ghearelor morții la aluzia cea mai sagace. Un ultim exemplu poate fi în acest caz elocvent. Unul din tablourile care au reapărut cu ocazia expoziției din 1997, semnat și datat 1644 (fig. 48), e compus aproape în exclusivitate din cărți, cu excepția unui ceas cu cheie, reprezentat în prim-plan în dreapta. Cărțile stau ordonate între coperțile lor și pe cotoarele lor se poate descifra câte un titlu: unul dintre volume (cel din centrul compoziției) conține scrieri despre Isus Cristos, un altul, legat în piele neagră cu frumoase motive aurii, conține disertațiile iezuitului Cornelius a Lapide despre profeți (CORNELII IN PROPHETAS). Una dintre cărți e deschisă și conține

50. Sebastian Stoskopff, *Natură moartă cu coș de pahare și pocale de argint*, către 1650, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

ilustrații. Organizatorii expoziției din 1997 au încercat să le identifice. Cea din stânga a rezistat tentativelor lor, dar în cea din dreapta s-a putut recunoaște o gravură de Charles David care reia o pictură a lui Abraham Bloemaert, reprezentând un tânăr cu un pocal de vin. Ceea ce mai rămâne de descifrat este mesajul acestei gravuri, care interpelează în

mod direct spectatorul prin privirea pe care i-o adresează tânărul, pe când înalță pocalul opalin. Să ne asumăm acest risc. Această imagine este, într-un anumit sens, o *mise en abyme* a reprezentării în ansamblul său. Ea e plasată între ceasul deschis din prim-plan și singura carte a cărei copertă, deteriorată, lasă să se vadă, în ultimul plan, acțiunea distructivă a timpului. Pocalul de vin, închinat spectatorului dintr-o carte ilustrată, e o invitație la plăceri trecătoare, chiar de-a dreptul la „beția" pe care simțurile *și* cunoașterea o procură. Dar acest pocal de sticlă este fragil, el este, asemenea vieții și cunoașterii, gata să se facă cioburi. Ne place să credem, așadar, că nu e o simplă coincidență că în același an, 1644, Stoskopff (care nu-și semna și nu-și data întotdeauna operele) semnează și datează nu doar *o* operă, ci *mai multe* (de pildă fig. 49), prin care a atins culmea artei sale. Ele reprezintă, cu precădere, cupe de cristal fin și cioburile lor. E vorba de picturi în care perfecta stăpânire a tehnicii picturale transmite fără echivoc sentimentul fragilității unei lumi caduce, în țăndări.

Portretul care o reprezintă pe Ioana a Spaniei (Juana de Austria) însoțită de un paj negru (fig. 51), realizat de Cristóbal de Morales la începutul celei de a doua jumătăți a veacului al XVI-lea[1], reia și dezvoltă o idee datorată lui Tițian, care figurează pentru prima dată, într-o reprezentare de aparat, pielea albă într-un contrast evident cu cea neagră[2]. La Morales, Ioana a Spania – a doua fiică a lui Carol Quintul și a Isabellei de Portugalia – este reprezentată într-un costum de curte sobru, a cărui austeritate nu este atenuată de pietrele prețioase ce îl împodobesc. Prințesa este în situația de reprezentare, privirea ei fiind îndreptată către un spectator anonim. Mișcarea mâinii drepte aparține aceluiași discurs: ea nu este familiară, spontană, ludică, ci, dimpotrivă, codificată, studiată, demonstrativă.

Mâna albă a prințesei se sprijină pe capul negru cu un gest ce rezumă o întreagă ideologie asupra căreia ar fi aproape inutil să insist aici. Să observăm doar că pajul, la rândul său, nu „pozează", nu se „reprezintă" (cum ar fi putut îndrăzni să privească în față spectatorul ideal, așa cum o face stăpâna lui?), dar își îndreaptă privirea către punctul cel mai înalt al reprezentării – capul prințesei – într-un elan de adorație, la care aceasta nu reacționează decât pe o cale ocolită. Diagonala ascendentă marcată de privirea pajului subînțelege antiteza negru/alb, atât la nivel ideologic, cât și la cel al expresiei formale a imaginii.

51. Cristóbal de Morales (Cristóvão de Morais), *Juana de Austria* [*Ioana a Spaniei*] *cu un paj negru*, 1553, ulei pe pânză, 99 × 81,5 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

Este interesant de observat în acest context cât de mulți comentatori ulteriori au asimilat acest gen de portrete cu o dialectică esențialmente estetică:

> Vedem un excelent pictor care, după ce a făcut portretul unei doamne foarte frumoase și distinse, îi așază alături, prin contrast,

fie o bătrână, fie un sclav foarte urât, astfel încât urâțenia și negreala să dea mai multă strălucire și candoare acestei remarcabile frumuseți dalbe.[3]

Caracterul de „amănunt", mai precis de „adaos" al negrului, sugerat de Brantôme, poate ridica unele obiecții, dar proclamarea unei antiteze (negru/urât–alb/frumos) rămâne totuși semnificativă. La fel de izbitoare este maniera în care comentatorul asociază opoziția cu paradoxul, atunci când vorbește de posibilitatea ca negreala/urâțenia să poată da mai multă „strălucire" („candoare") frumuseții dalbe.[4] În sfârșit, nu trebuie neglijat faptul că antiteza estetică este asociată unei opoziții ideologice, negreala și urâțenia fiind, cel puțin în textul citat, atributele „sclavului".

Valoarea adăugată antitetică și „anti-estetică" a negrului în interiorul unui „sistem al artelor frumoase" sunt accentuate de unele codificări hispanice, care, deși mult mai tardive, relevă încă pe deplin criteriile estetice ale veacului al XVII-lea. Dimensiunea marginală a negrului și-a găsit aici o expresie demnă de interesul nostru. În planșele fiziognomonice și patognomice care ilustrează tratatul de artă al lui Fray Matías de Irala (1739)[5] (fig. 52 și 53) figurează – fapt semnificativ în sine – mai multe capete de negri. Tablourile lui Irala continuă un demers taxonomic care debutase în secolul al XVI-lea și fusese fructificat în tot cursul veacului al XVII-lea.

Nu este surprinzător locul extrem de periferic acordat capetelor de africani. Mai mult decât atât, ele sunt, într-o oarecare măsură, „marginalizate", fapt evident la o analiză atentă a cataloagelor ilustrate. Într-unul dintre ele, de pildă (fig. 52), autorul a dorit să ofere un repertoriu mai mult sau mai puțin complet al expresiilor ochilor corespunzătoare diferitelor „pasiuni ale sufletului", de la „sufletul senin" la „furie". Ne putem întreba, în acest context, ce loc ocupă profilul de negru în josul paginii, iar răspunsul e limpede: mai

52. *Studii de fiziognomonie*, ilustrație pentru Fray Matías de Irala, *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, 22,5 × 33 cm, Madrid, 1739

53. *Studii de fiziognomonie*, ilustrație pentru Fray Matías de Irala, *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, 22,5 × 33 cm, Madrid, 1739

54. Anonim, *Misionar iezuit botezând un negru*, secolul al XVIII-lea, ulei pe pânză, 177,2 × 133,3 cm, Christie's, 9/VI/1988, nr. 3 (Arhivele Ménil 08566), Londra

degrabă decât să fie integrat în sistemul patognomic ilustrat de gravură, acesta este plasat aici pentru a crea o opoziție cu „profilul grec" alb care îl precedă.

Discursul ideologic și estetic este însoțit îndeaproape de discursul religios. În ciuda intervalului de două secole și a

diferenței de registru tematic și de calitate picturală, tabloul anonim reprezentând un *Misionar iezuit botezând un negru* (fig. 54) dezvăluie aceeași paradigmă binară alb/negru din tabloul lui Cristóbal de Morales. De data aceasta este vorba de un tablou narativ: misionarul, purtând veșmântul negru al iezuiților ce scoate în evidență albeața chipului și a mâinilor sale, este figurat în timp ce botează două femei și un copil negru.

Asemenea tabloului de curte din secolul al XVI-lea (fig. 51), tabloul religios din veacul al XVIII-lea (fig. 54) este organizat pe diagonală. Capul misionarului nu reprezintă însă extremitatea (cum era cazul la Ioana a Spaniei); el este doar un element de tranziție obligatoriu către punctul culminant: crucea pe care este figurat corpul (de asemenea alb) al Mântuitorului.

Acest tablou și altele din acest gen pot fi considerate o bună ilustrare a ideologiei botezului negrilor, al căror prim apărător important a fost Alonso de Sandoval. În *De instauranda Aethiopum salute* (1627 și 1647), acesta insistase în mod repetat asupra necesității ca sacramentul botezului să fie precedat de o instrucție creștină adecvată, dat fiind că „spălarea" simbolică prin botez nu este altceva decât semnul corporal al unei „albiri interioare" conferite de educație, pe de o parte, și de justa înțelegere a sacrificiului Mântuitorului, pe de alta.[6]

Frontispiciul cărții lui Sandoval (fig. 55) prezintă în partea superioară două scene de botez colectiv, compuse conform schemei care va fi reutilizată, un secol mai târziu, în tabloul nostru anonim. Dacă în gravurile de frontispiciu neofiții sunt reprezentați (aproape) goi, autorul anonim al tabloului i-a înveșmântat într-o tunică albă. Analiza atentă a gravurii dezvăluie însă o inadvertență: neofiții goi *nu* sunt negri. Inadvertența, doar aparentă, conține de fapt un important mesaj simbolic dezvăluit de inscripția din cornișa adiacentă. Se înțelege că paloarea pielii neofiților este, la rândul ei,

55. Jan van Noort III, Frontispiciul primului volum din *De instauranda Aethiopum salute* de Alonso de Sandoval, 1647, Madrid

simbolică: ei au fost – sau sunt pe cale de a fi – albiți/purificați (*dealbabuntur*) prin apa botezului.

Autorul tabloului anonim (fig. 54) a preferat să redea aceeași idee acoperind trupul negru al convertiților cu o tunică albă. Ideea de *convertire* este abil sugerată prin procedee ce țin de psihologia formei, stabilind un raport negativ/pozitiv între negrii care trebuie convertiți și misionarul care-i

convertește. Mesajul este dialectic și subliminal: e ca și când negrii ar deveni, prin botez, …albi. Albirea ca miză a scenei este o albire incorporată. În exterior, ea nu implică o schimbare de culoare a pielii, ci doar adoptarea unui „înveliș“ alb (pur) pe corpul negru (impur), în vreme ce apa botezului acționează în interior, unde albirea este realizată ca incorporare a unei imagini simbolice, figurată (în tablou) ca apogeu al reprezentării și (în cateheză) ca centru al discursului pre-baptismal. Căci ceea ce „albește sufletul“ negrului este actualitatea veșnică a sacrificiului cristic.

Același mesaj va fi reiterat, *mutatis mutandis*, în anumite glosse textuale despre sacramentul euharistic. Una dintre cele mai importante este *Letrilla* de Luis de Góngora, intitulată *En la fiesta del Santísimo Sacramento* (1609). Textul, reprodus în original mai jos, e din păcate intraductibil *ad litteram*, de unde necesitatea unui rezumat: două negrese – Juana și Clara – poartă un dialog în limbajul comic al africanilor iberici în vreme ce se pregătesc pentru Sărbătoarea Domnului. Clara (atenție la prenume!) e tristă: negreala ei nu se potrivește cu puritatea albă a Sfântului Sacrament. Prietena sa Juana o consolează: în aceste împrejurări, sufletul este cel ce trebuie să fie „alb ca dintele“. În ciuda culorii pielii, ea se consideră frumoasă, afirmând, mai mult decât atât, că negreala nu pune la îndoială calitatea persoanelor:

Juana
Mañana sá Corpus Christa
mana Crara;
alcoholemo la cara
e lavemonó la vista.

Clara
!Ay, Jesù, como sa mu trista!

Juana
?Que tiene, pringa señora?

Clara
Samo negra pecadora
e branca la Sacramenta.

Juana
La alma sá como la denta,
crara mana.
Pongamo fustana,
e bailemo alegra;
que aunque samo negra,
sá Hermosa tú.

Zambambú, morenica de Congo,
zambambú.
Zambambú, que galana me pongo,
Zambambú.
Vamo a la sagraria, prima,
veremo la procesiona,
que aunque negra, sá persona.[7]

Pentru a cunoaște modul de funcționare al mecanismelor simbolice (con)ducând la remodelarea reprezentării omului negru în pictura iberică a veacului al XVII-lea – cu precădere în raportul dialectic cu omul alb –, este utilă reconsiderarea temei în care se întruchipase, în secolele XV–XVI, o culme a apologiei picturale a negrelii: Adorarea magilor. Or, din rațiuni complexe fără doar și poate, tema nu mai este în vogă în „Secolul de Aur" spaniol. Când este totuși abordată, noutățile sunt uneori frapante. Astfel, scena realizată de Jan van Noort III pentru ediția din 1647 a cărții *De instauranda Aethiopum salute* de Sandoval (fig. 55) reprezintă cu siguranță un caz excepțional, având în vedere funcția sa de exergă. Doar ținând cont de această funcție se justifică de ce regele negru este reprezentat într-o poziție privilegiată, în imediata proximitate a pruncului sfânt care binecuvântează.

56. Diego Velázquez, *Adorarea Magilor*, 1619 (?), ulei pe pânză, 203 × 125 cm, Prado, Madrid

În paralel, se poate decela demersul novator ce a redimensionat figura regelui negru în pictura spaniolă a Secolului de Aur. Două exemple îl ilustrează.

Adorarea Magilor de Velázquez (fig. 56) constituie primul tablou datat al pictorului.[8] A fost realizat în 1619, foarte probabil pentru iezuiții din Sevilla. Nu este cea mai desăvârșită operă din prima perioadă velázquiană, dar importanța ei în cadrul discuției noastre rămâne mare. Semnificativ este faptul că doar pielea regelui Baltazar este neagră, nu și trăsăturile sale. Pe scurt, el este un fals negru, sau, dacă vrem, un alb vopsit în negru.

Cum se explică această particularitate? Răspunsul cel mai simplu rezidă în recurența figurilor unor astfel de negri „mascați" în cortegiile epifanice ale epocii (cum este cazul uneori și în zilele noastre în *Las Fiestas de los Reyes*). La aceasta se adaugă și faptul că, grație privirii adresate spectatorului, el se dovedește a fi singurul personaj în poziție de reprezentare din tablou. Nu este îmbrăcat în hainele flamboaiante atât de uzuale în secolele XVI–XVII pentru regii negri, ci în costumul de curte spaniol, sobru și sumbru, nedisimulat de mantia roșie aruncată la întâmplare. Capul (fals) negru se sprijină pe o *gorguera* largă și imaculată, iar ochii fixează spectatorul cu o privire pătrunzătoare. Altfel spus, regele negru ocupă în tabloul lui Velázquez un loc de excepție greu de explicat în absența ideologiei elitiste, pe de o parte, și a celei iezuite, pe de alta, aceasta din urmă pregătind în aceeași epocă ofensiva lui Sandoval de reabilitare a negrilor.

Ar fi însă abuziv și incorect să reducem reabilitarea negrelii regelui Baltazar exclusiv la discursul iezuit.

Reprezentarea cea mai complexă a Adorației magilor în veacul al XVII-lea spaniol a fost realizată de Juan Bautista Maíno (fig. 57) în 1613 pentru altarul bisericii dominicane Sfântul Petru Martir din Toledo.[9] Altarul, în economia

căruia această scenă nu ocupă decât un compartiment, își așteaptă încă o analiză exhaustivă. Adorarea însăși dezvăluie cultura extrem de bogată a autorului și a consilierilor săi, care au ales varianta Epifaniei în grotă, menționată de *Protoevanghelia lui Iacob* și de *Evanghelia apocrifă după Pseudo-Matei.*[10] Această opțiune i-a permis lui Maíno o înscenare extrem de elocventă a *eclerajului*. Steaua miraculoasă, oprită chiar deasupra peșterii, numită în texte *spelunca thesaurorum,* lasă să pătrundă o mare rază de lumină în ieslea din colțul întunecat. Există cu certitudine o geometrie secretă în jocul de deschideri și de spații care se întrepătrund, ceea ce explică plasarea figurii extraordinare a regelui negru în chiar centrul conului luminos. Spre deosebire de Baltazarul velázquian, cel al lui Maíno este un negru adevărat, pe care pictorul a putut fără îndoială să-l studieze după un model viu. Trăsăturile și costumul au fost obiectul unei atenții extreme; eșarfa multicoloră și penele constituie aici „diversitatea" și „varietatea" personificate. Darul său, un mare *nautilus,* constituie de asemenea un obiect simbolic, încarnând uniunea perfectă între *natura* și *ars,* ceea ce îl consacră de altfel ca obiect predilect al cabinetelor de curiozități (*Wunderkammern*[11]), unde va deveni la un moment dat simbolul însuși al Africii negre (fig. 58). *Spelunca Thesaurorum* a lui Maíno este un *Wunder- și Schatzkammer sui generis,* iar personajul misterios plasat în extremitatea stângă a scenei poate fi considerat „intendentul" său simbolic, căci – cum ar fi zis poetul – este pe cale de *far di maraviglia stringer le labra et inarcar le ciglia*[12]. Gestul său este ambiguu și elocvent totodată. Arată cu degetul către marele negru și către costumul strălucitor al acestuia? Sau către *nautilus*-ul oferit în dar? Sau poate către regele cu turban îngenuncheat în fața Pruncului, sau – în fine – către Pruncul însuși? Întrebarea însăși sugerează direcția unui traseu, precum și direcția unei deplasări a privirii în interiorul scenei. Fecioara îl prezintă

57. Juan Bautista Maíno, *Adorarea Magilor*, 1613–1614, ulei pe pânză, 315 × 174 cm, Prado, Madrid

pe Pruncul Sfânt chiar în centrul grotei miraculoase, pe o piatră cubică (element ale cărei conotații simbolice erau bine cunoscute în Spania). Lumina revelației, care face vizibil misterul, luminează conștiința celor ce îl recunosc în calitate de „rege al regilor". Corpul lui Baltazar poate rămâne negru, deoarece negreala lui este atinsă de har.

În raport cu Velázquez, Maíno ne oferă o a doua variantă, mai nuanțată poate, a aceleiași probleme privind personajul mitic al regelui negru din Adorații. Baltazarul lui Velázquez era de o „negreală superficială" (datorată unei vopsele care nu atingea decât epiderma), Baltazarul lui Maíno este un negru autentic, dar, în mod paradoxal, un negru luminos, strălucitor.

*
* *

Să presupunem pentru o clipă că miracolul indicat de pelerinul din extremitatea stângă a tabloului lui Maíno ar fi cel al unui „negru luminos" plasat alături de el. Această supoziție, deși pare hazardată, nu este totuși lipsită de temei. Pentru a deveni acceptabilă, ar trebui însă reformulată: în cadrul marelui mister care este nașterea Fiului lui Dumnezeu, trimis pe pământ pentru salvarea tuturor muritorilor, devin posibile și miracolele de grad secund: negrul inundat de lumina harului ar putea fi unul dintre ele.

Reformularea chipului regelui Baltazar în Adorație este repercusiunea cea mai directă a reabilitării generale a negrelii, comună într-o mare parte a veacurilor al XVI-lea și al XVII-lea. Ea afirmă în mod subliminal puterea harului și a credinței, referindu-se astfel la toți negrii botezați sau convertiți: botezul, convertirea, harul și credința au capacitatea de a albi.

În cadrul aceleiași reabilitări, asistăm la tentative similare într-un context totuși diferit. Ele privesc posibilitățile exemplare de „albire a negrului" și nu sunt total independente

58. Jan van Kessel, *Africa* (detaliu), a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ulei pe aramă, 48,5 × 67,5 cm, Alte Pinakothek, München

de „negreala convertită“, căci se produc în prelungirea acesteia, ca o consecință a sa. Este vorba însă de o consecință indirectă, care nu ține de necesitate, ci de probabilitate.

În acest domeniu, aportul Spaniei se dovedește a fi esențial. Ca niciunde în Occident, asistăm aici la un adevărat efort menit să creeze, în mod exemplar, narațiuni de o mare valoare simbolică. Efortul va culmina cu consacrarea a patru ipostaze: sfântul negru, omul de litere negru, omul de arme negru, pictorul negru. Îmi propun să le abordez pe rând, punând accentul îndeosebi pe modalitățile artistice de care a beneficiat această nouă mitologie a „imaginii negrului“.

I. SFÂNTUL

Sandoval își încheie prima carte din *De instauranda Aethiopum salute* cu un capitol care trece în revistă „oamenii luminați și sfinții etiopieni pe care i-a dat Biserica Catolică“ (*De los varones ilustres y Etiopes Santos, que a tenido la Iglesia Catholica*).[13] Sfințenia unui negru reprezenta, pentru Sandoval, o radicală ieșire din normă, impunând de aceea o explicație. Această sfințenie particulară nu implică doar (ca în cazul unei canonizări normale) „o viață sfântă, o moarte sfântă și miracole sfinte“, ea trebuie, în plus, să proclame și depășirea negrelii infamante.

Să citim capitolul consacrat sfântului negru Benedict din Palermo (mort în 1589). Imaginea lui Sandoval este directă, dar la fel de paradoxală:

> Sfântul Benedict […] a intrat în Ordinul Observatorilor din orașul Palermo, unde servitorul lui Dumnezeu a descoperit harul Sfântului Duh care sălășluia în el, căci, deși negru, era un far alb al credincioșilor, depășindu-i pe toți în viața spirituală.[14]

Paradoxul „negrului alb“, expus atât de succint de Sandoval (în 1627), își aflase deja o expresie literară mult mai amplă și nuanțată în comedia lui Lope de Vega, intitulată *El santo negro Rosambuco de la ciudad de Palermo* (1612).[15] Trebuie subliniat aici că acest prim text important consacrat lui Benedict precedă cu mai mulți ani discursul general al părintelui iezuit despre negru și negreală. Cât despre canonizarea propriu-zisă, ea va fi foarte tardivă, având loc abia în 1807, după un proces controversat.[16]

Varianta semnată Lope de Vega abordează legenda lui Benedict din Palermo (fig. 59 și 60) la confluența dintre comedia erotică și burlescă cu drama religioasă și eroică, abordând o metrică sofisticată și în același timp ritmuri populare și combinând retorica conceptistă cu refrenele folclorice. Este imposibil de rezumat întreaga piesă, construită pe mai multe planuri și presărată cu nenumărate episoade, așa încât ne vom limita să expunem firul dramatic principal, având-l ca erou pe „sfântul negru“. Prințul negru Rosambuco, corsarul sultanului Selim cel Tânăr, se predă spaniolilor în apele de la Palermo. Viceregele Siciliei îl dăruiește lui Lesbio, care-l transformă în servitorul său. Copleșit de miracolul unei statui a Sfântului Benedict de Nursia care prinde viață, Rosambuco se convertește și își schimbă numele. Viziunile și extazele sale se succedă într-un ritm accelerat, iar vocația religioasă a fostului corsar devine atât de puternică, încât intră, cu acordul stăpânului său, în mănăstirea capucinilor. Acolo începe să facă minuni, între care cea mai importantă este învierea fostului său stăpân Lesbio (ucis într-un incendiu provocat de doi diavoli) și exorcizarea unei posedate, care nu este alta decât fiica viceregelui. Nimeni nu se mai îndoiește de sfințenia negrului, nici măcar dușmanii săi, care se mânjesc cu funingine pentru a-l imita. Finalul este un mare „*vivat*“ cântat în cor de toate personajele din această *comedia famosa*.

59. Julián Rodríguez, Ilustrație pentru Fray Antonio Vicente de Madrid, *El Negro más prodigioso: Vida portentosa del beato Benito de S. Philadelphio*, Antonio Sanz, Madrid, 1744, gravură pe aramă, 20 × 14,3 cm, Inv.: 2/7348, Biblioteca Nacional, Madrid

60. Anonim (José Montes de Oca?), *Sfântul Benedict din Palermo*, către 1735, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

Încercând acum să urmărim strategiile literare folosite de Lope de Vega pentru a accentua procesul de convertire și de sanctificare a negrului, realizăm existența, în filigran, a unei teme baroce fără de care comedia își pierde orice sens. Este vorba despre *topos*-ul *fortuna labilis* și derivatele sale.[17] Dacă „norocul e nesigur", descendentul regilor (*reyes fueron, señor, mis abuelos*) poate deveni un sclav, sclavul poate deveni un sfânt, neștiutorul de carte un înțelept, negrul un purtător de lumină.

Metaforele evocatoare de lumină sunt, în acest context, extrem de importante. „Iluminările" mistice se țin lanț, harul lucrează, știința divină este atât de evidentă, credința negrului atât de înflăcărată, încât doar comparația cu soarele poate să o exprime cu adevărat.

Negro soberano, tu fe es tan viva,
que los cielos traspasa y al sol imita.[18]

În această lume, guvernată de răsturnările cele mai radicale, până și negrul – așa cum o afirmă Sandoval – poate deveni alb:

…aunque eres negro, habrá día
que estés bello, hermoso y blanco.[19]

Nu este, așadar, de mirare că metaforele realizate de Lope de Vega se vor regăsi în imaginarul figurativ, în momentul formării iconografiei Sfântului Benedict: sfânt negru, da, dar luminos și strălucitor.

Apariția figurii sfântului negru constituie fenomenul cel mai înrudit cu reabilitarea generală a negrelii la care asistăm la începutul secolului al XVII-lea. Roadele acestui proces au fost multiple și variate; îl putem înțelege mai îndeaproape dacă abordăm figura istorică a unui alt negru celebru, scriitor de data aceasta: Juan Latino de Granada.

Lectura atentă a unui epitaf păstrat în biserica Sfânta Ana din Granada demonstrează o tematizare explicită, nemijlocită a negrelii, ca termen al unui paradox complex: „foarte negrul" (*nigerrimus*) fiu de etiopieni a fost profesorul tinerimii luminate (*clara juventa*) din Granada. Negreala și lumina nu se exclud reciproc și formează un tot excepțional, care merita să fie menționat pe o piatră de mormânt. Un rând mai jos, Juan, „foarte neagra progenitură" (*proles nigerrima*), este menționat cu calitățile de „copil fără prihană" (*infans illaesus*), de unde cititorul poate deduce că această convertire a fost precoce și că doctrina Salvării (*praecepta salutis*) poseda forța necesară pentru a-l face pe *nigerrimus… illaesus.*[20]

Cine a fost cu adevărat Juan Latino?[21] Studiile ce i-au fost consacrate dezvăluie următoarele: s-a născut probabil în 1516 în Guineea și a ajuns ca sclav la Córdoba, în 1528 (pe când avea 12 ani), împreună cu mama sa. Doi ani mai târziu a fost nevoit să-și însoțească stăpânul, tânărul duce Juan de Sessa (în vârstă de 6 ani), nepotul marelui căpitan (*Gran Capitán*) Gonzalo Fernández de Córdoba, la Granada. Tânărul sclav negru, botezat probabil puțin după sosirea sa în Spania, purta, după obiceiul vremii, numele și prenumele stăpânului său, Juan de Sessa, fiind obligat să-l urmeze peste tot, „ca o umbră a acestuia". Tradiția ne spune că-l însoțea pe micul duce la școală, purtându-i cărțile și citindu-le, la rândul său. De aici încolo este dificil de separat adevărul istoric de legenda ce s-a născut destul de repede în jurul inteligenței sclipitoare a tânărului negru și a determinat adoptarea numelui cu care avea să intre în istorie: Juan Latino. Se știe că a obținut bacalaureatul în 1546, licența în 1556, fiind numit, un an mai târziu, profesor de latină. Între timp se căsătorise în 1548 cu frumoasa și nobila Doña Ana Carlobal,

ceea ce va adăuga legendei în curs de formare unele nuanțe romantice, asupra cărora voi reveni mai târziu. Dintre scrierile sale, cea mai importantă este *Austrias Carmen* (1573), urmată de *De augusta et catholica regalium corporum translatione per catholicum Philippum* (redactată în 1574, publicată în 1576), și, în fine, elegia în memoria stăpânului său, Gonzalo Fernández de Córdoba (1585). Moare la o dată necunoscută, probabil între 1594 și 1597.

Legenda literară a lui Juan Latino s-a elaborat destul de timpuriu. Nu pot să descriu aici toate detaliile acesteia, mulțumindu-mă să subliniez că, în ciuda mențiunilor găsite la Cervantes[22] și Lope de Vega, ea trebuie urmărită în primul rând în comedia *Juan Latino* de Diego Ximénez de Enciso, publicată prima dată în 1652 la Madrid, dar compusă probabil în primul deceniu al secolului al XVI-lea.[23] Autorul notează, încă de la bun început, aspectul omului de lume:

> Juan Latino este foarte galant, purtând un guler și o capă.[24]

Menționarea gulerului, fără îndoială o *gorguera* albă, inserează în prezentarea personajului un element social și simbolic important, asupra căruia nu e cazul să insist aici. Culoarea mantiei nu e specificată, dar se poate presupune că nu era nici multicoloră, ca la Baltazar de Maíno, nici roșie, ca la Velázquez, ci neagră, așa cum o cerea costumul de curte. În această scurtă indicație introductivă, credem că se poate identifica prologul unui lung proces ce va culmina cu cucerirea, de către Juan, a unui veritabil „corp de reprezentare": el însuși negru, dar de o „negreală" diferită, codificată, sacralizată.

Procesul cunoaște două puncte culminante. Primul este realizarea unui portret al lui Latino pentru colecția regală (*el camerín*) a „Bărbaților iluștri"; nu este greu de imaginat revoluția mentalităților pe care un astfel de portret o putea

semnifica. Al doilea este cucerirea unui (al doilea) costum negru: toga clericilor. Culoarea neagră este astfel mitificată *in bono.* Un student din Granada relatează acest proces. Prin numirea lui Juan Latino, spune el, negreala costumului de profesor se vede onorată de două ori.

Si el hàbito negro es honra
España se puede honrar.[25]

În consecință, piesa va înscena o întreagă rețea de opoziții: pe de o parte negreala negativă a maurilor – barbari, trădători și eretici –, iar pe de alta, cea a „alesului" (*el escojido, el llamado*)[26], adică un „negru ieșit din comun" (*peregrino*)[27], ingenios (*ingenioso*), faimos (*famoso*)[28], admirat (*admirado*) și, în fine – culme a paradoxului –, frumos (*lindo*)[29].

În această manieră, comedia *Juan Latino* depășește, în cunoștință de cauză, problematica religioasă a „albirii" prin credință, pentru a se concentra asupra unui miracol de ordin secund: perfecta asimilare de către un negru a spiritului occidental în expresia sa cea mai înaltă. Primul și cel mai important dintre criterii îl reprezintă asimilarea limbii. Nu este vorba doar de limba vorbită (*el romance*/castiliana), pe care Juan o manipulează cu o dezinvoltură de invidiat, ci și în egală măsură de limba strămoșilor, de limba spiritului: latina. Citind corect comedia, înțelegem că Juan obține tot ce-și dorește – libertate, iubire, onoruri – grație manierei în care stăpânește limba. Luându-și numele de *Latino*, el își schimbă – metaforic – pielea.

Avem de-a face aici cu alte subtilități, dezvăluite de Ximénez de Enciso. Se știe că negrii aflați în Spania erau în general împărțiți în două clase, după gradul lor de asimilare: *negros ladinos* et *negros bozales*.[30] *Bozales* erau cei ce se exprimau prin gesturi (fig. 61) sau într-o spaniolă precară (ei vor fi adoptați de teatrul comic spaniol sub numele de *graciosos*),

61. Christoph Weiditz, *Veșmânt de femeie maură*, 1529, acuarelă, 19,5 × 14,3 cm, Germanisches Nationalmuseum (nr. inv. Hs. 222474.4; fol. 99), Nürnberg

în vreme ce *ladinos* (de obicei negri din a doua generație, sau chiar mulatri născuți în Spania) erau capabili să vorbească o spaniolă corectă. Miracolul reprezentat de Juan Latino se limitează, aparent, la schimbarea unei litere, dar trecerea de la La**d**ino la La**t**ino echivalează în realitate cu depășirea celei mai bune condiții acordate până atunci unui negru, atingând astfel miracolul. În interiorul economiei dramatice, Juan Latino își depășește condiția de negru – condiția ce putea fi de obicei văzută pe scenă (*los graciosos*) –, devenind un adevărat „erou".

Este instructiv să urmărim figurile de stil și strategiile literare folosite de Ximénez de Enciso pentru ilustrarea procesului de eroizare. Caracteristica cea mai importantă a textului rezidă probabil în faptul că negreala personajului nu este niciodată escamotată. Metaforele – noaptea[31], tăciunele[32], corbul[33], umbra[34] etc. – accentuează și apoi dezvăluie, într-un timp secund, caracterul miraculos al depășirii.

A doua serie de efecte obținute prin figurile de stil se referă la ascensiunea omului de litere, acceptat ca „singura piesă neagră" a marii școli din Granada[35] sau ca cerneală (neagră) în care gloria va putea să-și moaie pana (albă)[36], în vreme ce spiritul său va fi ca o spadă („albă, ascuțită, fină"/*blanca, acicalada, fina*)[37]. Pe scurt, el va fi „negru" ca o literă, dar stăpân pe „științele albe"[38].

În replicile finale ale comediei, Ximénez de Enciso pune în gura lui don Carlobal o mărturisire: toată această strategie literară a fost creată pentru a demonstra un miracol unic (*porque no tuvo segundo* / *un negro del mundo espanto*[39]).

A fost el însă cu adevărat unic?

Nu se știe exact când și-a compus Andrés de Claramonte comedia intitulată *El valiente negro en Flandes*[40], dar, ținând cont de faptul că moartea lui a survenit între 1610 și 1623, se poate presupune că piesa poate fi datată imediat după *Juan Latino* de Ximénez de Enciso.

Eroul din *El valiente negro en Flandes* este negrul Juan de Mérida, care s-ar fi distins în războaiele purtate de spanioli împotriva Țărilor de Jos. Acțiunea este construită pe un *crescendo*: având în vedere culoarea pielii, Juan nu este acceptat ca soldat decât cu mare dificultate, dar după ce capturează singur doi prizonieri, comandantul armatei, ducele de Alba, îl promovează mai întâi în grad de sergent, apoi de căpitan și, în cele din urmă, de general. Ducele îl adoptă și-i acordă o rentă de 6 000 de *ducados*, aceeași sumă pe care ducele de Sessa o oferise lui Juan Latino după obținerea titlului de licențiat.[41] Destinul paralel al celor doi negri este explicit declarat de *valiente negro* la sfârșitul comediei: „Juan Soldato" și „Juan Latino" – spune el pe scurt – trebuie considerați ca o demonstrație privind calitatea Spaniei de a-și fi creat cei doi eroi negri, unul om de litere, celălalt om de arme:

En mi España a procurado,
Señor, o lo que imagino
Como tiene un Juan Latino,
Tener otro Juan Soldado ;
Mostrando en tales disfraces,
Dando al color opinión,
Que en letras y armas son
De honor los negros capaces.[42]

Dacă Juan Latino este un personaj istoric, transformat prin efortul lui Ximénez de Enciso în erou literar, Juan de Mérida nu a existat probabil niciodată. Este un „personaj",

o făptură pur textuală, iar rolul său este de a realiza, dar numai în lumea ideilor și imaginilor literare, fatalitatea binomului *sapientia/fortitudo*, sau *letras/armas.*[43] Între cei doi Juan, omul de litere și soldatul, există similitudini uimitoare de destin și de traiectorie socială. Ele nu se datorează doar caracterului epigonic al comediei lui Claramonte, existând o comunicare profundă, structurală, deja anticipată de Juan Latino, cel care, ne amintim, mânuia spiritul ca o „spadă albă, ascuțită, fină"[44]. Nu e de mirare că Juan de Mérida este, asemenea confratelui său literat, foarte exersat în arta și figurile spiritului, care sunt pentru el cu adevărat o a doua armă. La drept vorbind – și avem aici de-a face cu o limită, scuzabilă, a lui Claramonte – toate faptele eroice ale lui Juan de Mérida (incursiunea în liniile inamice, capturarea prizonierilor etc.) se produc în *off*, în vreme ce pe scenă spectatorul asistă doar la desfășurarea extraordinară a unei locvacități uluitoare, dublată de o retorică „conceptistă" de o nedezmințită ingeniozitate. Aceasta se opune limbajului rudimentar al unui alt negru din comedie, soldatul Antonillo, negru *bozal*, jucând rolul unui *gracioso*, care nu ezită, de pildă, atunci când îi lipsesc cuvintele, să-și folosească mâinile, așa cum o făcuseră înaintea lui și alți negri europenizați.

Este util să ne oprim acum pentru o clipă asupra arsenalului stilistic și a strategiilor literare (acești termeni „militari" sunt aici cu adevărat la locul lor) folosite de Claramonte pentru reabilitarea negrelii „negrului viteaz", iar de Juan de Mérida pentru a-și afirma superioritatea. Anumite antiteze, mai ales cele menite să accentueze opoziția alb/negru, sunt comune ambelor comedii. Altele sunt mai neașteptate, ca aceea în care sistemul obscur/clar este „cosmicizat" pentru a reliefa caracterul „celest" al misiunii negrului:

(vorbește ducele):
El color lo de la tierra,
Y el valor el cielo – Honrarlo.

Proiectul divin căruia Juan de Mérida i se supune, acțiunile sale care urmează „steaua“ și sunt iluminate de Har, toate acestea fac ca persoana sa să-i corespundă, în mod simbolic, regelui mag negru (și luminos) din „adorații“:

Juan
Antonillo? qué parezco?

Antonillo
Rey mago, y yo sun lacayo

Juan
A ser mago de Dios su misma estrella;
Negro del nacimiento
Soy, esta noche santa
La Gloria el angel canta.[45]

Claramonte opune paradigmei regelui mag, condus de steaua divină, noi atribute, dintre care cele mai importante sunt cele de *miles christianus.* Ca în *Juan Latino*, exercițiul credinței este implicit în întreaga tentativă de reabilitare a negrelii și se traduce în *El valiente negro* prin lupta spaniolilor (catolici/„adevărați creștini“) împotriva flamanzilor (protestanți/„eretici“).

Cea mai mare diferență între *Juan Latino* și *El valiente negro* constă în maniera în care cele două comedii situează negreala în sistemul cromatic-simbolic negru–alb. Dacă Enciso își baza mesajul ideologic pe o retorică construită în jurul unei *antiteze*, din care negrul ieșea triumfător, Claramonte preferă o altă figură stilistică: paradoxul și, mai precis, cazul său limită, „transpunerea ingenioasă“. Astfel, dacă negreala lui Latino se opune albirii, așa cum cărbunele se opune zăpezii, cerneala, penei, noaptea, zilei, negreala lui Mérida schimbă registrul stilistic, devenind (și aici e paradoxul)… albă.

Este de la sine înțeles că o asemenea „transmutare“ nu se putea opera decât în cadrul unei poetici de *agudeza y arte de*

ingenio („arta figurilor de spirit"), așa cum o utilizase deja Lope de Vega în *Santo Negro Rosambuco*. Ea va fi sintetizată de Baltasar Gracián într-o operă bine-cunoscută, mai exact în discursul intitulat *Despre transpunerile ingenioase / De las ingeniosas transposiciones*:

> Această specie de concepte este una din cele mai plăcute din câte se remarcă. Artificiul constă în transformarea obiectului și convertirea lui în opusul a ceea ce pare […]. Cu toate că în acest soi de concepte tronează mai mult subtilitatea decât adevărul, este totuși nevoie de fundamentul unei conformități sau măcar al unei asemănări cu cealaltă extremă întru care se produce asemănarea […]. Se amestecă atunci contrapunerea, care face transpunerea și mai picantă.[46]

Dacă citim *El valiente negro en Flandes* în lumina acestor considerații, întreaga comedie capătă aspectul unui „mic tratat de transpunere" axat pe transformarea (paradoxală) a negrului în alb. Gracián subliniază, la rândul său, că această figură relevă mai degrabă subtilitatea stilistică decât adevărul, ceea ce plasează demersul nostru, asemenea discursului lui Claramonte însuși, pe planul stilisticii conceptiste. Interesant pentru noi în acest discurs este faptul că abordează conștient limitele între „stilistică" și „adevăr". Astfel, intenția lui Juan de Mérida este clară de la bun început: „Dacă nu culoarea, pot să-mi schimb cel puțin destinul" (*Si no el color, mudar quiero ventura*). Într-adevăr, comedia pune în joc un sistem de „schimbări" vizând „destinul", adică „gloria", „numele", „renumele" lui Juan de Mérida.[47] Abil pregătit, apogeul transmutărilor este reprezentat de scena crucială în care, pentru a-i răsplăti faptele, ducele de Alba îl adoptă simbolic pe Juan de Mérida, impunându-i propriul nume:

Notable negro! […]
Pues hoy, Juan, en la milicia

Nacéis, vuestro nombre sea
Juan de Alba.[48]

Ca un bun negru conceptist, Juan are suficient de mult spirit pentru a realiza imediat că un astfel de „botez" echivalează cu o „nouă naștere", grație căreia Juan cel negru (*niger*) devine un Juan alb (*albus*). Urmează o înșiruire de artificii retorice: dacă un negru se numește Juan de Alba, e ca și cum s-ar numi Juan cel Alb, fapt prin care își dobândește o natură nouă ce combină negrul și albul, așa cum lumina zorilor (*alba*) vede apariția unei noi stele, capabilă să ilumineze Spania:

Llamarse un negro Juan de Alba
Hoy, de la misma manera
Es que llamarse Juan Blanco […]
Pues me dais
Segunda naturaleza
Y soy negro, y alba soy.
Si de esa alba bella
Soy rayo, el color me salva;
Blanco soy, y yo del alba,
Que es del sol de España estrella.[49]

Toate aceste considerații sunt destul de hazardate atunci când se revendică o „albire" a persoanei, în ciuda negrelii neschimbate a pielii. Dar orice suspiciune privind o posibilă lipsă de modestie se risipește imediat atunci când ducele de Alba însuși, nu mai puțin exersat în „arta și figurile spiritului", confirmă transmutația prodigioasă (*la mudanza prodigiosa*):

Vuestra luz en las auroras
Eterna y blanca sera.[50]

Se cuvin remarcate aici o dată în plus similitudinile și diferențele între mecanismele retorice mobilizate de Enciso și de Claramonte. Cei doi autori lucrează cu jocul nominal, ideea botezului și consecințele acestuia. Enciso recurge la un caz

special de aliterație, *metagrama*. Astfel *Ladino* devine, prin mutația fonemului, *Latino*. Adevărul este că autorul comediei nu inovează prea mult, deoarece conceptismul dominant în epocă realizase deja mutația, atribuindu-i negrului această savantă poreclă.

Claramonte, dimpotrivă, folosește *paronomaza* (*Alba/albus*) și motivul „albirii" (metaforice) prin botez. Dar totul se petrece, așa cum avertizează Gracián, doar în planul cuvintelor (al stilului), nu în cel al realității (adevărului).

Altfel spus, albirea lui Juan de Mérida nu este efectivă, ci metaforică: ea privește „numele" și „renumele" său. Este rezultatul unei *transmutații,* în vreme ce, în cazul lui Juan Latino, nu exista nici o aluzie referitoare la posibilele transformări ale negrului în alb, întreaga stilistică bizuindu-se pe *antiteză*: Latino are desigur pielea neagră, dar spiritul (de savant) și inima (de îndrăgostit) sunt albe. Dialectica pusă în joc de Enciso – absentă la Claramonte – opune interiorul (alb) exteriorului (negru). În *El valiente negro*, caracterul strict ideal (stilistic) al albirii prin schimbarea numelui (renumelui) este subliniat explicit de autor în scena situată aproape de epilogul comediei. După ce a primit noul nume simbolic din partea ducelui, abia întors de pe câmpul de bătălie, Juan Alba merge să se spele. Operațiune dificilă, pentru care trebuie să folosească „trei stive de lemne", fără a putea șterge negreala sa congenitală, adevărată „pată de carne":

Juan
Más de tres cargas de leña
He gastado en enjugarme;
Ya vengo limpio y caliente
Más no he podido limpiarme
El rosto; pero? Que mucho
Si la mancha esta en la carne?

Duque
Este es Juan de Alba[51]

62. Alciato, *Imposibil*, Emblema LIX, din *Emblemata*, Lyon, 1549

Insuccesul parțial al spălării „reale“ subliniază odată în plus că albirea este simbolică. Ducele nu ezită de altfel să reitereze impunerea numelui, pentru a marca definitiv separarea celor două planuri și pentru a risipi orice neînțelegere ce s-ar fi putut naște din confuzia lor.

Avem de a face aici cu o inserție simbolică, provenind fără îndoială din *Emblematum Liber* al lui Alciato (1531)[52], a cărui prima ediție spaniolă datează din 1549. În această carte celebră, pagina consacrată spălării/albirii etiopianului (*Aethiopem lavare/Aethiopem dealbare*) avea ca scop ilustrarea vanității oricărui efort de a interfera cu natura (fig. 62).[53] Am văzut deja că Alonso de Sandoval, prin selecția de imagini

și de inscripții din *De instauranda Aethiopum salute* (fig. 55), demonstra exact contrariul, subliniind proprietățile miraculoase ale botezului. La rândul său, și pe un plan specific, epilogul din *El valiente negro* propune o morală despre posibilitatea unei transgresiuni simbolice: deși corpul rămâne negru, numele/renumele s-au transformat iremediabil, prin glorioasele fapte de arme.

*

În locul unei concluzii parțiale, să facem o scurtă recapitulare cronologică: *Sfântul negru* al lui Lope de Vega este din 1612; *Juan Latino* de Ximénez de Enciso poate fi datat puțin înainte de 1609, *El valiente negro en Flandes* precedă probabil anul 1610, iar *Adorația Magilor* a lui Juan Bautista Maíno este datată 1613. Aceste date ne permit să tragem concluzia că noua concepție despre figura negrului fusese deja cristalizată la începutul celui de-al doilea deceniu al secolului al XVII-lea. Va trebui să așteptăm jumătatea secolului pentru a avea un nou capitol și totodată finalul acestei istorii. Acest nou capitolul semnificativ privește motivul „pictorului negru“ și merită un studiu individual.

În 1971, pe când tabloul lui Velázquez reprezentând portretul sclavului său mulatru Juan de Pareja (fig. 63) ajungea la Metropolitan Museum of Art în schimbul a mai multe milioane de dolari, evenimentul a stârnit senzație în toate mediile. Pentru a risipi eventualele neînțelegeri, revista specializată a muzeului newyorkez – *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* – publica un ansamblu de articole științifice consacrate noii achiziții, din care reproduc aici introducerea:

> Metropolitan Museum a plătit o sumă enormă pentru a achiziționa portretul lui Juan de Pareja de Velázquez. Decizia de a cumpăra tabloul a fost luată deoarece este vorba de o operă de primă calitate pe piața de artă contemporană. Este vorba de unul dintre cele mai frumoase și mai vii portrete pictate vreodată. Velázquez, ale cărui opere sunt extrem de rare, se numără printre cei mai mari pictori. Este exact genul de obiect pe care muzeul are datoria istorică de a-l achiziționa.[1]

Acest episod este, în mot evident, punctul culminant al legendei care s-a țesut în jurul tabloului și ale cărei origini se confundă cu cele ale portretului însuși. Textul fondator (sintetizând de fapt surse mai vechi) este *Viața lui Velázquez* de Antonio Palomino (1714/1720):

> Când s-a luat hotărârea că va face portretul înaltului pontif, el a vrut să se pregătească înainte, încercându-și îndemânarea prin

63. Diego Velázquez, *Juan de Pareja*, 1650, ulei pe pânză, 81,3 × 69,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

pictarea unui cap după model natural, și l-a făcut pe acela al lui Juan de Pareja – sclavul lui și pictor iscusit –, dându-i atâta viață încât, trimițând unor prieteni portretul chiar cu Pareja, pentru ca să le afle părerea, aceștia se uitau cu uimire când la pictură, când la original, neștiind cu care să vorbească și cine avea să le răspundă. Despre portretul acesta (făcut până mai jos de talie în mărime naturală) povestea Andreas Schmidt – pictor flamand de la Curtea spaniolă, aflat pe atunci la Roma – că, dat fiind obiceiul ca de Sfântul Iosif să se împodobească Rotonda (unde

64. Diego Velázquez, *Portretul papei Inocențiu X*, 1650, ulei pe pânză, 140 × 120 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma

e înmormântat Rafael) cu picturi de seamă vechi sau noi, a fost dus și portretul amintit, care a fost atât de admirat, încât, după părerea tuturor pictorilor din mai multe țări aflați acolo, celelalte tablouri se vedea că sunt zugrăvite, pe când acesta părea aievea: datorită cărui fapt Velázquez a fost primit ca membru al Academiei din Roma în anul 1650.[2]

Supunând acest text unei lecturi aprofundate, vom remarca dintru început că biograful atribuie portretului lui Pareja o

dublă origine, sau, cel puțin, o dublă funcție, dat fiind că este vorba despre un exercițiu de stil în vederea realizării unei capodopere, portretul papei Inocențiu X (azi la Galeria Doria Pamphili din Roma, fig. 64). Pentru a înțelege cu adevărat semnificația corelării dintre cele două opere, trebuie să reamintim definiția „portretului", așa cum se prezenta în epoca lui Velázquez:

> PORTRET: Imagine reproducând o persoană cu rang și importantă, a cărei efigie prin asemănare este drept să dureze pentru memoria secolelor următoare.[3]

Înțelegem așadar că un portret de sclav era, în acest context, un obiect (ideologic vorbind) paradoxal[4], având absolută nevoie de o justificare, cu atât mai mult cu cât tabloul în cauză nu lăsa în nici un fel să se întrevadă statutul social modest al modelului, reliefând mai degrabă alte caracteristici. Acestea sunt sintetizate după cum urmează într-una dintre cele mai recente descrieri:

> Noblețea aproape disprețuitoare a sclavului, care poartă, asemenea unui senior, un guler bogat din dantelă de Flandra (*valona de encaje de Flandes*) – în Spania, acest ornament era interzis supușilor liberi, până și Filip IV evitând să-l poarte pentru a respecta austeritatea moravurilor –, fermitatea aproape provocatoare a privirii, la fel ca eșarfa (*banda*) sau centironul (*tahalí*) încrucișat pe piept, accentuează aspectul său aproape războinic.[5]

Nu se cunoaște în Spania un portret veritabil al unui om de culoare până la acesta, dar există o sursă scrisă evocând portretul unui negru (care nu a existat probabil niciodată). Este vorba despre episodul inserat de Ximénez de Enciso în comedia sa *Juan Latino* (1652), în care eroul este anunțat că regele – pentru a-i recompensa „virtutea și știința" – i-a comandat portretul pentru colecția regală de efigii a bărbaților iluștri (*homines illustres*). Crearea acestui tablou, în piesa lui

Enciso, aduce tușa finală gloriei recent dobândite de către un negru.[6]

Stupoarea exprimată de Juan Latino în momentul anunțării acestui proiect reliefează caracterul „uimitor" al ideii regale, subliniind totodată contrastul între condiția mizerabilă a negrului (*triste negro*) și onoarea (*el honor*) ce-i este conferită.[7] Mai târziu, confruntat cu propriul său portret, eroul din piesa de teatru nu a putut rezista tentației unui joc de cuvinte ironic și „conceptist": dacă umbra este sufletul picturii – spune el –, de data aceasta pictorul a avut umbră din abundență.[8]

În contextul literar al epocii, evocarea, la Palomino, a legendei țesute în jurul portretului lui Pareja reprezintă o noutate.[9] Pareja nu este, evident, un „bărbat ilustru" (chiar dacă i se recunoaște, în treacăt, calitatea de pictor dotat – *agudo pictor* –, iar Palomino avea să-i consacre, în aceeași carte, o scurtă biografie). În momentul în care Velázquez îi face portretul, Pareja este încă un sclav, condiție pe care Juan Latino nu o mai avea în momentul în care ajungea la nemurire, făcându-și intrarea în *camerin*-ul regal. Paradoxul portretului lui Juan Latino rămâne totuși aproape intact, deoarece era vorba de portretul… unui negru. În cazul lui Pareja (a cărui culoare nu este niciodată – *nota bene* – menționată de Palomino) avem de-a face cu o „antiteză transmutată". Într-adevăr, existența însăși a portretului nu se justifică decât în interiorul unui joc ce scoate în relief imensa distanță socială care separă sclavul de *Sumo Pontefice*. În al doilea rând, Palomino introduce prin „transfer" paradoxul „gloriei" atinse, dacă nu de sclav, atunci de portretul său.

Nu este greu să observăm, așadar, la primul nivel al legendei, opoziția, în filigran, dintre modestia modelului din tabloul-eseu (un sclav!) și măreția celui din tabloul final (papa!). Această opoziție nu face decât să pregătească intrarea în

scenă a celei de a doua funcții a tabloului (care este și funcția sa esențială): cea de „piesă de demonstrație". Trecerea de la *exercițiul pictural*, primă caracteristică a portretului velázquian, la *minunea picturală*, a doua și cea mai importantă caracteristică a sa, demonstrează că discursul lui Palomino se plasează, într-o manieră irevocabilă de acum înainte, în planul unei „religii a artei", furnizându-ne, de altfel, și principalele sale coordonate. Două spații alcătuiesc scena acestei legende: spațiul genezei (atelierul pictorului) și spațiul expoziției. Cel din urmă este, doar aparent însă, un loc la marginea ideologiilor, un loc pur estetic. Imaginile expuse aici sunt judecate de pictori exclusiv în numele picturii. Este în egală măsură un spațiu sacru, deoarece se organizează în jurul mormântului lui Rafael („prințul pictorilor"), aflându-se la intersecția dintre o axă istorică (aici se puteau contempla *pinturas insignes antiguas y modernas*) și o axă universalistă (*todos los pintores de diferentes naciones* onorează opera unui *universal aplauso*). Din faptele istoric demonstrate (se știe că la 13 februarie 1650 Velázquez a fost primit în *Congregazione de Virtuosi del Pantheon*, în consecință având dreptul de a-și expune portretul în porticul de la „Santa Maria Rotonda", în același an, pe 19 martie)[10], biograful nu a reținut decât ceea ce-i convenea mai mult, bulversând cronologia și accentuând doar acel element al istoriei care putea să se transforme într-un mit: triumful lui Velázquez și al portretului său de sclav în „templul picturii", plasat în inima Cetății Eterne.

Antiteza între amplitudinea apoteozei și obiectul reprezentării devine aici și mai explicită. Trebuie avut însă în vedere că orice ideologie este (aparent) exclusă din acest spațiu în numele artei și al criteriului său suprem: „asemănarea".

Dacă legenda triumfului dobândit de Velázquez cu un portret de sclav se construiește – ca orice legendă – pe baza unor fapte reale, atunci ar trebui să ne întrebăm care poate

fi semnificația dublei prezentări a portretului și a modelului său, menționată de Palomino. Dacă acest episod conține o urmă de adevăr, atunci manipularea velázquiană a criteriului asemănării atinge aici o culme greu de depășit. Trebuie să-i descifrăm, așadar, toate meandrele. La primul nivel se situează tabloul însuși, ale cărui calități – libertatea tușei și uimitoarea spontaneitate a execuției – fac ca, prin simpla sa prezență, modelul să „spargă" pânza. Al doilea nivel se constituie prin raportarea la anecdota transmisă de textul hagiografic al lui Palomino. Considerat în contextul culturii figurative a *mimesis*-ului – din care face parte și Velázquez –, *quiproquo*-ul ca atare evocat de biograf nu aduce nimic cu adevărat inedit. Literatura artistică occidentală abundă în anecdote despre jocul dintre imagine și realitate[11]; Palomino ne oferă, la rândul său, un exemplu în același pasaj din *Viața lui Velázquez*, în legătură însă cu celebrul portret al papei:

> El a adus în Spania o copie după acest portret, despre care se povestește că, după ce-l terminase, l-a pus într-o încăpere a palatului, lângă anticameră, iar cămărașul Sanctității Sale, trecând pe acolo, a dat cu ochii de portret (care se afla într-un loc mai puțin luminat) și, crezând că era chiar originalul în carne și oase, a ieșit în grabă, spunându-le curtenilor ce se aflau în anticameră să vorbească încet, căci Sfinția Sa era în camera alăturată.[12]

Reiterarea aceluiași *topos* (cel al portretului „înșelător") pe aceeași pagină este de ajuns pentru a evidenția diferențele dintre portretul papei și cel al lui Pareja, ambele realizate după imperativele asemănării perfecte. Portretul papei induce în eroare (și intimidează) un valet *in absentia.* Are dimensiunea de „dublu al persoanei" și îl „reprezintă" pe papă: „este" papa în absența acestuia.[13] Portretul lui Pareja nu intimidează pe nimeni (nefiind o reprezentare a puterii), dar stupefiază pictorii – spectatori privilegiați, nu valeți naivi, victime ale

unui ecleraj imperfect – prin asemănarea care se dezvăluie *in praesentia.*

Dacă Velázquez a mizat într-adevăr pe efectul obținut, așa cum sugerează Palomino, este vorba atunci de un joc „conceptist", orchestrat cu abilitate de pictorul spaniol, al cărui *ingenio* este de altfel în repetate rânduri lăudat de același biograf. Velázquez l-ar fi trimis pe „adevăratul" Pareja (dar îmbrăcat, firește, exact ca în portret) să însoțească propria-i imagine la concursul-expoziție ce trebuia să-i aprecieze „asemănarea". Un Pareja „încadrat" era așadar transportat de un „Pareja în afara cadrului". Dacă se împinge și mai departe „conceptismul", ținând cont de semnificațiile posibile ale unui joc de cuvinte în spaniolă, devine evident că cei *doi* formau *un* binom, *un* cuplu, *o* pereche (în spaniolă: *pareja*), în care cu greu se putea distinge „cine e cine".

Avem de a face aici cu simple presupuneri, nelipsite însă, în contextul evocat de Palomino, de o anume semnificație, căci experiența ludică propusă de Velázquez prietenilor săi romani (*algunos amigos*) nu este izolată. Ne aflăm în 1650, la Roma, unde cu doar doi ani înainte (pe data de 2 august 1648) Poussin deplângea, într-o scrisoare celebră, decadența artei și faptul că până și cele mai bune portrete ce puteau fi întâlnite în acest oraș erau „reci, slabe, abia mâzgălite, lipsite de orice abilitate sau vigoare"[14].

Iată de ce pictorul francez, care se afla de multă vreme în Cetatea Eternă, a decis, pentru a îndeplini dorința vechiului său prieten și mecena Chantelou, să-și facă autoportretul, în loc să se lase pictat de un altul. Istoria tabloului (fig. 65) rezultat din acest pariu este bine-cunoscută[15], la fel și morala sa: acest portret, terminat exact în 1650, este mai mult decât un portret: este „Poussin însuși", ieșit din tablou, stând *în fața* pânzei, un Poussin „viu" proiectându-și dubla umbră pe pânza goală ce-i servește ca fundal, exact în locul unde stă

65. Nicolas Poussin, *Autoportret*, 1650, ulei pe pânză, 98 × 74 cm, Luvru, Paris

scris, cu majuscule, numele său (*Effigies Nicolai Pussini Andelyensis pictoris…*).[16]

Între dimensiunea ludică a lui Poussin și cea a lui Velázquez există desigur puncte comune; pe de altă parte, deși amândoi se aflau la Roma în 1650, nu există nici o posibilitate

de a stabili, pe baza faptelor istorice, că ar fi existat vreun contact între cei doi pictori: strădanie inutilă de altfel, ținând cont că amândoi asumau experimentele și pozițiile cele mai avansate, dar și cele mai divergente, pentru a conduce reprezentarea prin asemănare în punctul culminant al propriei sale înscenări.

Apoteoza portretului expus de Velázquez la Panteonul din Roma este simptomul unei noi religii a artei prin asemănare, care atunci când e respectată poate permite chiar unui sclav să devină obiectul unei imagini celebre și celebrate. Această primă legendă se concentrează aproape în întregime pe mitizarea figurii lui Velázquez și, indirect doar, pe cea a „portretului prodigios". În aceeași carte se găsește a doua legendă, la fel de surprinzătoare, de data aceasta însă despre Pareja, care din condiția de sclav (și de model) aspiră la cea de om liber (și de pictor). El va beneficia, așadar, de o „viață" proprie în *El museo pictórico* al lui Antonio Palomino:

> Juan de Pareja, de baștină din Sevilla și metis de felul lui, cu o culoare ciudată, a fost sclavul lui Don Diego Velázquez. Din respect pentru artă, stăpânul lui nu l-a lăsat niciodată să se îndeletnicească cu pictura sau cu desenul, îngăduindu-i doar să frece culorile, să pregătească pânzele sau să facă alte asemenea treburi de-ale meșteșugului și de-ale casei. El însă și-a dat atâta silință, încât, pe ascuns de stăpânul său și rupându-și din ceasurile de somn, a ajuns să picteze lucruri vrednice de prețuire. Iar pentru a preîntâmpina mânia pe care faptul acesta i-ar fi stârnit-o desigur stăpânului său, s-a folosit de un vicleșug iscusit. Pareja băgase de seamă că regele Filip IV, de câte ori cobora în încăperile de jos ca să se uite cum pictează Velázquez, dacă zărea vreun tablou rezemat cu fața spre perete, se ducea să-l întoarcă, sau cerea să fie întors, ca să vadă ce este. Ca atare, Pareja a pus ca din întâmplare un mic tablou de-al lui lângă perete, iar regele, de cum l-a văzut, l-a și întors cu fața; atunci Pareja, care pândise momentul, s-a aruncat la picioarele lui, rugându-l cu umilință să-l ocrotească, deoarece

învățase meșteșugul și făcuse acea pictură fără îngăduința stăpânului său. Mărinimosul monarh nu s-a mulțumit doar să-i îndeplinească rugămintea, ci i-a spus lui Velázquez: „Nu numai că n-ai a-l mustra, ci trebuie să iei aminte că acela care e înzestrat cu o asemenea iscusință nu poate fi sclav." […] Datorită nobilei sale purtări, gândurilor sale cinstite, cât și faptului că a ajuns atât de iscusit în pictură (în pofida obârșiei sale nefericite), l-am socotit vrednic de a fi amintit aici. Căci talentul, iscusința și gândurile alese sunt patrimoniul sufletului, iar sufletele sunt toate de aceeași culoare și făurite în aceeași făurărie, mai cu seamă când trebuie să socotim acest suflet drept făurarul propriului său noroc, dat fiind că prin cinstitele lui mijloace și străduințe și-a plămădit o nouă ființă și o natură secundă, diferită.[17]

Observăm de la bun început că, spre deosebire de pasajul referitor la portret, Palomino menționează aici într-o manieră explicită un numai calitatea de sclav a lui Pareja, ci și apartenența sa rasială și (timid) culoarea pielii. Acest ultim element este evocat printr-un eufemism ce face dificilă orice tentativă de traducere exactă, lăsând să planeze bănuiala unei autocenzuri: negrul nu este numit, ci doar sugerat prin formula *color extraño,* ceea ce înseamnă, mai mult sau mai puțin, „culoare ciudată", „culoare străină", „culoare diferită", „culoare indefinită". Există o explicație posibilă, foarte concretă, pentru acest artificiu: fiind mulatru, Pareja nu este *nici negru, nici alb*, culoarea sa fiind „ciudată", adică „indefinibilă". Pe de altă parte însă, recursul la formula *color extraño* lasă să se întrevadă că acest cuvânt – *negru* –, abil escamotat, ar fi fost prea direct, prea categoric în cadrul unei „Vieți" din *El museo pictórico.* Atunci a fost lăsat într-o semităcere, iar întreaga narațiune se va (con)centra asupra unui alt concept: cel de *sclav*.

Antiteza servitute/libertate care alcătuiește fundamentul legendei lui Pareja poate fi considerată drept echivalentul, pe plan social, al unei alte antiteze pe care am avut ocazia să

o abordăm deja: cea dintre alb și negru. Legenda omului de litere negru Juan Latino era construită explicit în jurul dublei opoziții sclav/om liber, negru/alb, deznodământul conflictului fiind eliberarea sclavului și apoteoza acestuia, capabilă să lumineze (fără a o șterge cu totul) „negreala" sa.

Narațiunea lui Palomino despre Juan Pareja, dimpotrivă, ocolește problema culorii prin eufemism și eludare, prezentându-se exclusiv ca istorie a unei eliberări. Explicația acestei deplasări constă în faptul că, în Spania, pictura a fost vreme îndelungată considerată o *ars mechanica,* nefăcând parte nici din *trivium*, nici din *quadrivium* al artelor liberale (*artes liberales*).[18] Teoria artei spaniole în veacul al XVII-lea revendica totuși o nouă conștiință a actului pictural, lansând o adevărată ofensivă pentru câștigarea statutului de artă liberală (*ars liberalis*). În aproape toate scrierile teoretice ale epocii se sugerează, se invocă sau se proclamă caracterul „liberal, nobil, regal, divin" al artei picturii.[19] Consecința noului statut al picturii este clară: exercitarea autorizată a acestei arte „liberale" este rezervată „oamenilor liberi".

Iată, așadar, rațiunea – pe care de altfel Palomino nu o ascunde[20] – pentru care, în atelierul lui Velázquez, Pareja avea dreptul să amestece culorile (deci să practice o activitate „mecanică"), dar nu putea practica decât pe ascuns pictura (o „artă liberă"). Cucerirea libertății de către Pareja reprezintă o faptă eroică, iar manevra sa poate fi scuzată, având în vedere scopul ei nobil. Talentul este, la rândul său, considerat ca „dar al cerului", deci o manifestare, în plan artistic, a „Grației divine".

Este necesar să subliniem aici că Palomino, care considera condiția de sclav (și, probabil, culoarea întunecată a pielii) drept o soartă nefastă (literalmente ca „diz-grație"), concepe istoria eliberării ca pe o istorie a cuceririi unei „stări noi (*nuevo*

ser) și a unei naturi secunde, diferite (*otra segunda naturaleza*)". E de la sine înțeles că în această istorie rolul regelui și al mărinimiei sale joacă un rol fundamental.

Ne aflăm în fața unei legende construite abil, după o schemă care nu este complet necunoscută, căci, și în istoria lui Juan Latino, intervenția regală, în momentul crucial al „transformării", era prodigioasă, esențială.[21] În cazul uceniculului mulatru al lui Velázquez, procesul de mitificare este cu atât mai remarcabil cu cât el este infirmat de adevărul istoric.

Se știe azi, grație unui document recent publicat, că Pareja nu a fost eliberat la Madrid, din ordinul regelui, ci la Roma, în 1650, prin voința exclusivă a maestrului său, Velázquez.[22] Actul de emancipare al sclavului – *captivum dicto per schiavo Joannes de Parecha* – este datat 23 noiembrie 1650 și nu lasă să planeze nici un dubiu că Pareja s-a îmbarcat către Spania în iunie 1651 în calitate de om liber, alături de Velázquez, pe care se obliga totuși să-l slujească, conform aceluiași act, vreme de încă patru ani.

Descoperirea acestui document ridică o problemă pasionantă, dar insolubilă, privitoare la existența unui raport între realizarea portretului (în februarie-martie 1650) și eliberarea modelului său șase luni mai târziu. Stabilirea unui raport de la cauză la efect între cele două evenimente ar putea echivala cu învestirea apoteozei portretului cu puterea nemijlocită de a transforma „diz-grația" în „grație", aceeași putere pe care, în versiunea sa, Palomino o atribuia regelui.

Mai interesantă decât opoziția între legenda nouă și cea veche mi se pare în acest caz analiza documentelor disponibile, care ilustrează noua calitate, de „artist liber", a fostului sclav. Studiile consacrate acestui subiect au arătat că primele opere semnate de Pareja datează din 1658.[23] Sunt catalogate azi 17 lucrări, dintre care cea mai cunoscută este *Chemarea*

66. Juan de Pareja, *Chemarea Sfântului Matei*, 1661, ulei pe pânză, 225 × 325 cm, Prado, Madrid

Sfântului Matei de la Prado (1661, fig. 66). Pareja se inspiră aici fără îndoială din celebra pânză cu același titlu realizată de Caravaggio pentru biserica San Luigi dei Francesi de la Roma. Este evident că în timpul ședерii sale romane Pareja studiase cu atenție acest tablou, care ar fi putut să-l intereseze nu numai pentru înnoirea artistică, ci și pentru tema reprezentată, Sfântul Matei fiind, conform tradiției „apostolul etiopienilor".

Pentru a sublinia importanța experienței romane, Pareja – *agudo pintor*, după Palomino – a recurs la o figură de stil cunoscută sub numele de *metalepsă de autor*[24], reprezentându-se în extremitatea stângă a pânzei (fig. 67), sub trăsăturile unui personaj secundar, dar important totuși prin funcția sa: el ține în mână un bilet pe care se poate citi: „*Juan de Pareja F. (ecit) 1661*". În acest tablou autoportretul și semnătura formează, conform unei tradiții consacrate, un sistem, situându-se la un nivel paratextual: tabloul ar putea (la limită)

67. Juan de Pareja, *Chemarea Sfântului Matei*, detaliu

să funcționeze și fără acest personaj, care este un adaos facultativ, fără a fi totuși lipsit de semnificație.[25]

Să privim totuși mai atent felul în care Pareja se reprezintă, „metaleptic", ca autor al acestei pânze. El se plasează la una dintre extremități, cu biletul-semnătură în mână, sub o fereastră care constituie una dintre cele mai importante surse de lumină ale compoziției. Este foarte dificil – dacă nu imposibil – să stabilim cu certitudine dacă raportul dintre personaj și sursa de lumină conține aluzii simbolice. Avem

mai degrabă impresia că ne aflăm în fața unui joc – conștient sau inconștient, imposibil de spus – care blochează orice certitudine: capul, plasat chiar sub fereastră, este pe jumătate în lumină și pe jumătate în umbră, proiectându-se pe un disc aurit care se dovedește a fi doar un platou așezat pe un bufet.

Având în vedere această situație profund ambiguă, ar trebui să căutăm certitudinile în altă parte: de pildă, în încercarea de a defini privirea acestui personaj marginal care fixează spectatorul conform pozei tradiționale a autoportretelor integrate, fără a pierde din vedere că nu o putem explica dacă nu ținem cont că a fost o reluare a celebrului portret al lui Velázquez (fig. 63).

Deceniul scurs între portretul lui Pareja (1650) și autoportretul-semnătură al unui artist conștient de statutul său (1661) nu pare să fi lăsat urme pe acest chip, cu excepția unei diferențe subliniate deja de primul său comentator important, Carl Justi:

> Diferența constă în faptul că Velázquez sublinia caracterele rasiale ale modelului, în timp ce Pareja s-a europenizat pe sine însuși cu un evident orgoliu.[26]

Observația este importantă, chiar dacă istoricul de artă german nu avea cum să știe cu adevărat cine ce anume subliniază în aceste două portrete, căci, spre deosebire de *algunos amigos* ai lui Velázquez, el putea cu siguranță să compare o efigie cu alta, dar nu pe amândouă cu modelul lor comun.

Prin acest clivaj, ceva a fost totuși dobândit: acel ceva ce s-ar putea numi „povestea sclavului de o culoare incertă care dorea să fie pictor“ și-a atins deznodământul, căci s-a modelat pe sine într-o „nouă ființă (*nuevo ser*) și o natură secundă, diferită (*otra segunda naturaleza*)“.

Muzeul în ruină/Muzeul ca ruină

Cutremure, incendii, inundații însoțesc, în spirit, dificila trecere dintre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Catastrofa imaginară dublează frământările istoriei reale, iar în această bulversare generală, din care se va naște lumea modernă, nimic nu este cruțat.[1] Atunci când în 1796 Hubert Robert expunea la Salonul parizian *Marea Galerie a Luvrului în ruine* (fig. 69), tabloul nu făcea decât să confirme, aparent, miza unei obsesii. Iconografia catastrofei – codificată și deja glorioasă – își găsește aici confirmarea în la fel de glorioasa estetică a ruinei.[2]

Este însă mai mult decât atât. Ruina Marii Galerii a Luvrului nu este o ruină oarecare. În primul rând, ea este – după cum s-a remarcat în repetate rânduri – o „ruină anticipată"[3], înscenând, cu multă ingeniozitate și prin proiecția într-un trecut nedeterminat, efectul scurgerii timpului sau, altfel spus, rezultatul inexorabil al catastrofei perpetue care este istoria. *Marea Galerie a Luvrului în ruine* nu este orice fel de ruină și din alt motiv. Imaginând ruina unui muzeu, sau mai exact ruina Luvrului, adică ruina „Muzeului" prin antonomasie, tabloul lui Hubert Robert se plasează conștient în contextul unei puternice antiteze, declarată de altfel fățiș de la bun început: la Salonul din 1796, Robert a expus nu *unul*, ci *două* tablouri cu un efect dialogic fără îndoială scontat. Primul tablou al acestui „diptic" sui-generis (fig. 68) punea

68. Hubert Robert, *Proiect pentru a ilumina galeria muzeului prin boltă și pentru a o împărți fără a împiedica vederea prelungirii sale*, 1796, ulei pe pânză, 112 × 143 cm, Luvru, Paris

accentul pe ceea ce Luvrul „era“ sau „trebuia să fie“, adică – pentru a cita un document al acelui timp –

> un superb Museum, în care trebuie să se reunească toate talentele, toate artele, în care vor figura toate școlile, în care se vor forma artiști din toate genurile.[4]

în vreme ce al doilea (fig. 69) oferea imaginea în negativ a acestui efort totalizant. Două imagini expuse împreună în 1796, dintre care una propunea sinteza ideală, adică utopică, a artei occidentale, iar cealaltă, dimpotrivă, căderea acesteia. Semnificația celor două tablouri constă în „oscilarea“ între doi poli. Asupra acestui aspect aș dori să insist în considerațiile următoare. Mi se pare că, în ciuda bibliografiei importante consacrate acestor opere[5], provocarea lui Hubert Robert

69. Hubert Robert, *Ruine după tabloul precedent* (*Marea Galerie a Luvrului în ruine*), 1796, ulei pe pânză, 114 × 146 cm, Luvru, Paris

și miza sa istorică ar putea fi încă aprofundate. Luvrul și ruina sa sunt imagini paradigmatice ale oscilației între utopia totalității și ucronia deconstructivă, mai precis imagini inaugurale ale unei dialectici între *totalitate* și *declin* care se plasează, într-o manieră semnificativă, la începutul metadiscursului artistic modern.

O primă observație se impune, decurgând dintr-un element asupra căruia nu s-a insistat prea mult până în prezent, și anume titlurile celor două pânze, după cum apăreau în așa-numitul *livret* al Salonului din 1796. Prima purta un titlu mai degrabă lung și neobișnuit: *Projet pour éclairer la Galerie* (sic) *du Musée par la voûte et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local* (*Proiect pentru a ilumina galeria muzeului prin boltă și pentru a o împărți fără a*

70. Hubert Robert, *Marea Galerie*, către 1801–1805, ulei pe pânză, 37 × 46 cm, Luvru, Paris

împiedica vederea prelungirii sale).[6] Caracterul special al titlului nu rezidă în lungimea sa (titlurile tablourilor expuse la Salon aveau adesea mai multe rânduri)[7], ci în conținutul lui, mai precis în caracterul de „proiect", pe care titlul îl subliniază. El se referă la starea reală a Marii Galerii a Luvrului, care punea probleme foarte complicate de iluminare și expunere, datorate faptului că era străpunsă pe ambele laturi de ferestre mari. Amploarea acestora reducea considerabil suprafața de acroșaj și făcea dificilă contemplarea operelor din pricina inevitabilelor efecte de contre-jour. Se știe că Hubert Robert, care era membru în „Conservatoire du Museum National", milita activ pentru a găsi o soluție la această problemă. Crearea unui sistem de iluminare zenitală – considerată azi optimă în orice muzeu de artă – era fără îndoială cea mai bună soluție, care avea să se realizeze însă mult mai

târziu. Un tablou târziu al lui Robert, din 1801 (fig. 70), ne arată că trecerea la veacul al XIX-lea nu adusese nimic nou în acest domeniu.

Ar fi însă reducționist să considerăm primul tablou al „dipticului" din 1796 drept un simplu proiect arhitectural (în paranteză fie spus, ca schiță de arhitectură, tabloul nu ar fi putut fi niciodată acceptat la Salon). Mai importantă mi se pare a fi calitatea de *proiect* ca atare. Voi dezvolta puțin mai târziu implicațiile acestei noțiuni esențiale, dar cred că e necesar să menționez mai întâi titlul celui de-al doilea tablou al „dipticului", așa cum ne-a fost transmis de *livret.* De data aceasta el este scurt, dar nu mai puțin elocvent: *Ruines d'après le tableau précédent* (*Ruine după tabloul precedent*).

Ceea ce avem, așadar, în fața ochilor este un „proiect" și „ruina" acestuia. Dacă însă privim cele două tablouri împreună, așa cum se postula în *livret*[8], ne dăm imediat seama că raportul dintre ruină și proiect este doar metaforic. Avem pe de o parte fuga perspectivală către stânga în Marea Galerie, iar pe de alta, fuga perspectivală către dreapta într-un spațiu simetric, dar nu echivalent cu primul. Articularea pereților nu este aceeași; galeria de pictură a devenit o galerie (ruinată) de sculptură, iar deschiderea bolții în stânga este înlocuită, în dreapta, cu rezultatul distructiv al hazardului și al timpului.

Dacă privim încă o dată – și deodată – titlurile și imaginile, putem în mod legitim să ne întrebăm dacă *Projet pour éclairer la Galerie du Musée par la voûte* și *Ruines d'après le tableau précédent* nu conțin un discurs unic, în centrul căruia se întretaie mai multe drumuri și se întrețes mai multe antiteze. Un ocol prin istoria metadiscursului artistic ne poate ajuta să înțelegem mai bine intențiile lui Hubert Robert.

În realitate, nu Robert a inventat genul pictural al galeriei de pictură. Acest gen s-a cristalizat la începutul secolului al XVII-lea, așa cum ne dezvăluie nenumărate tablouri din

71. Hyeronimus Francken II (?), *Cabinet de amator*, prima treime a secolului al XVII-lea, ulei pe lemn, 93 × 114 cm, Prado, Madrid

școala familiei Francken sau Teniers (fig. 71, 72).[9] Din aceeași epocă și ambianță ne-au parvenit primele mărturii despre o antiteză intrinsecă între spiritul totalizator care guverna incunabulele imaginare ale „muzeului“ modern și negarea lor. În centrul însuși al unor „cabinete de curiozități“ se află tablouri ce tematizează distrugerea lor metaforică în scenarii iconoclaste, inspirate fără îndoială din războaiele religioase care devastaseră cu un secol înainte țările din nordul Europei (fig. 72).[10] Raportul între „totalitate“ și „dezintegrare“ se bazează pe o ingenioasă și abilă *mise en abyme,* căci acel *studiolo* devastat de iconoclaștii zoocefali este un reflex în miniatură și în negativ al cabinetului însuși.[11]

Hubert Robert, dimpotrivă, alege inversarea prin contiguitate, preferând, în loc de o *mise en abyme* realizată prin

72. Hyeronimus Francken II (?), *Cabinet de amator* (detaliu)

procedeul „tabloului în tablou“, opoziția lineară și oscilația construită prin dispoziția „tabloului lângă tablou“. În contextul acestui nou discurs titlul *Ruines d'après le tableau précédent* este cum nu se poate mai elocvent.

Între incunabulele discursurilor totalizante și iconoclaste prin *mise en abyme*, așa cum ni le-a transmis pictura flamandă a secolului al XVII-lea, și discursul proiectiv și deconstructiv al lui Hubert Robert, există însă o considerabilă distanță istorică, conceptuală și retorică, asupra căreia trebuie să insistăm. Cea mai importantă dintre toate aceste diferențe privește maniera însăși prin care cele două epoci concep problema colecției, sau a muzeului, ca spațiu de expunere. Pe scurt, cabinetul de pictură se prezenta ca un loc în principiu închis, adăpostind o serie finită de obiecte artistice, reunite după criterii cumulative într-o ordine care trebuia să ilustreze corespondența microcosmosului cu macrocosmosul.[12] Muzeul este, dimpotrivă, un loc public, deschis, accesibil, care ilustrează nu dimensiunea finită a unui sistem de obiecte, ci infinitul istoriei. În acest context, Marea Galerie a Luvrului este un spațiu

73. Joseph-Siffred Duplessis, *Contele d'Angivillier*, 1779, ulei pe pânză, 144 × 106 cm, Musée du Château, Versailles

cu o enormă încărcătură simbolică și nimeni nu o știa mai bine decât Hubert Robert, care asistase la toate etapele genezei acesteia.

Este imposibil să refacem aici întreaga istorie a marelui *Museum.*[13] Mă voi limita să subliniez că Luvrul a fost esențialmente un proiect, adică o imagine, cu mult înainte ca Hubert

Robert să-i confere definiția picturală. În 1747, La Font de Saint-Yenne propunea, în *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture en France*, o soluție ce ar fi

> […] ferit școala noastră de înclinarea sa către ruină prin restaurarea durabilă a picturii: alegerea, în palatul Luvru, a unui spațiu potrivit pentru a adăposti și expune capodoperele neprețuite ale celor mai mari maeștri ai Europei, alcătuind cabinetul de tablouri al Maiestății Sale, și care sunt astăzi înghesuite și îngropate la Versailles, necunoscute sau ignorate de străinii curioși, datorită imposibilității de a fi văzute.[14]

Faptul că ieșirea din ordinea cabinetului de curiozități către cea a Muzeului și-a aflat spațiul predilect în imposibila „Grande Galerie", un coridor lung de 432 de metri și larg de 10 metri, boltit și străpuns pe fiecare latură de 46 de ferestre, capătă o valoare ce poate fi considerată emblematică. Este suficient să privim mai atent portretul contelui d'Angivillier – omul căruia Muzeul Luvru îi datorează probabil existența – pictat în 1779 de Joseph-Siffred Duplessis (fig. 73)[15], pentru a realiza că spațiul visat de La Font de Saint-Yenne este acum exhibat ca opțiune precisă, definitivă, de neclintit. Marea Galerie era deja învestită cu o valoare ce avea să se consolideze în deceniile următoare, devenind sinecdoca Muzeului. *Museum*-ul este Marea Galerie și *Grande Galerie* este Muzeul. D'Angivillier pozează aici nu doar ca *Directeur Général des Bâtiments*[16], ci și (sau mai ales) ca profet. Profeția sa (proiectul său) are forma unui plan desenat pe un rotulus fără început și fără sfârșit, care se desfășoară sub ochii spectatorului și pe care arătătorul său subliniază inexorabila expansiune a unui spațiu reprezentând forma vizibilă a cadenței invizibile a timpului.

Este aproape inutil să precizăm că alegerea unui astfel de „spațiu-timp" pentru a expune – ca să reluăm cuvintele lui La Font de Saint-Yenne – „capodoperele celor mai mari

74. Charles de Wailly, *Proiect pentru „Le Salon Carré“*, 1789, desen în creion și acuarelă, 33,2 × 37,4 cm, Musée Carnavalet, Paris

maeștri ai Europei“ nu poate fi concepută decât în cadrul unei filozofii a istoriei, în care apariția istoriei artei prin opera lui Winckelmann constituie un element esențial.

Hubert Robert a înțeles perfect valoarea simbolică a Marii Galerii, așa cum o demonstrează seria de peste 30 de imagini pe care le consacră acesteia. Tema lor principală este raportul dintre „expunerea“ și „istori(ci)zarea“ operelor de artă. O temă secundară, dar la fel de semnificativă, este contemplarea modernă a operei muzeale din perspectiva călătoriei în acest „spațiu-timp“. Miza lor nu poate fi cu adevărat înțeleasă fără a reconstitui situația concretă a Luvrului în 1796, pe de o parte, și cea în care au fost expuse cele două tablouri de Hubert Robert, pe de alta. Acestea erau agățate, conform

tradiției, în marea sală destinată expozițiilor temporare: *Salon Carré* de la Luvru (fig. 74), loc simbolic la rândul său, căci se deschidea către Marea Galerie, funcționând ca un fel de anticameră a acesteia. Dacă sistemul de expunere la Salon este sincronic (având, în principiu, misiunea de a ilustra starea artelor în Franța la un moment dat)[17], sistemul de expunere în galerie este diacronic, asumând în acea epocă, după dezbateri aprinse, o prezentare cronologică a școlilor.[18] Sincronia Salonului și diacronia Marii Galerii formau, la rândul lor, o unitate care se afla în criză în acel moment (1796). Marea Galerie, abia deschisă publicului în 1793, tocmai se închisese pentru lucrări, cu puțin înainte de deschiderea Salonului. În acest Salon, fără comunicare directă cu Galeria, își expunea Robert vedutele ca un act simbolic, prin care Galeria închisă se deschidea – într-un sens retoric și figurat – simultan de două ori. Un al doilea element concret privește al doilea tablou ce înfățișează, după cum se știe, „ruine după tabloul precedent" (*Ruines d'après le tableau précédent*). Acest tablou exhibă nu doar Marea Galerie în ruină, ci și vestigii de opere celebre, între care cea mai importantă este Apollo Belvedere, încă întreg, dar înnegrit de timp, pe care un tânăr artist lipsit de griji se pregătește să-l deseneze. Or, tocmai această prezență este neliniștitoare, dat fiind că Apollo Belvedere se afla pe atunci încă la Roma, în spațiul său obișnuit, și nu la Luvru, unde va ajunge abia în 1798, într-un cortegiu triumfal înscenat pentru transportul prăzii de război a lui Napoleon. Apollo era însă, asemenea altor capodopere ale Antichității și ale artei europene pe care Directoratul și le dorea în „Musée central des arts", obiectul unei polemici. În iulie 1796 apăreau la Paris fulminantele și foarte curând celebrele *Lettres à Miranda* ale lui Quatremère de Quincy, o pledoarie vibrantă pentru păstrarea operelor Italiei în contextul lor originar.[19] Italia – mai precis Roma – este, după Quincy, adevăratul

„Muzeu Central“ al Europei. Mai mult decât atât, „dezmembrarea Muzeului de la Roma este un atentat împotriva științei, o crimă împotriva instrucției publice“[20]. Răspunsul indirect dat de François de Neufchâteau, cu ocazia serbării din Thermidor a anului VI, este semnificativă la rândul său. Este cea mai completă tentativă de justificare a noului Muzeu (și deci a Luvrului) ca „domiciliu ultim“ al operelor, eliberate în fine de tiranie și de obscurantismul ecleziastic. [21]

Surprinzător în acest discurs pompos este apariția involuntară a temei muzeului ca „sanctuar al eternității“, deci ca mormânt. Este dificil, dacă nu imposibil, să nu identificăm un accent ironic, chiar polemic, în înscenarea anticipatoare a lui Apollo Belvedere în ruinele Luvrului, realizată de Hubert Robert. Cincizeci de artiști au semnat în data de 16 august 1796 apelul lui Quatremère de Quincy privind salvgardarea patrimoniului italian; treizeci și șapte de artiști au semnat pe 30 octombrie în același an o scrisoare către Directorat pentru susținerea politicii de confiscare a operelor de artă din Italia. Numele lui Hubert Robert nu se regăsește nici printre primii, nici printre ultimii. [22] Expunerea celor două tablouri ale sale la Salon îl scutea, mi se pare, de orice declarație. Această luare de poziție aproape subversivă într-un conflict de principii și de interese devine însă semnificativă în contextul unei reflecții mai largi despre misiunea, scopurile și șansele istorice ale instituției muzeale. Muzeului-mormânt i se opune Muzeul-școală. Ultimul trebuie să-l învingă pe primul, dar unul este umbra amenințătoare a celuilalt.

Schimbarea de paradigmă fructificată în aceste tablouri poate fi mai bine înțeleasă dacă le luăm în considerare atât pe fundalul polemicilor contemporane despre patrimoniu, cât și din perspectiva raportului cu experiențele figurative imediat anterioare, în care vechea tradiție figurativă a așa-numitelor *cabinets d'amateurs* se împletește cu reflecția patri-

monială. Când tânărul Hubert Robert, protejat al marchizului de Stainville, ajunge în 1754 în orașul sfânt, unul dintre primii pictori cu care intră în contact este, după cum se știe, Giovanni Paolo Pannini.[23] Întâlnirea lor avea să se transforme repede într-o amiciție artistică, presupunându-se adesea, probabil cu îndreptățire, și o colaborare precoce și directă a tânărului francez la unele dintre vedutele de galerie ale lui Giovanni Paolo Pannini. Realizate sau nu în colaborare cu Hubert Robert, „galeriile" lui Pannini[24] demonstrează că în anii '50 ai veacului al XVIII-lea exista cu adevărat o pulsiune cumulativă și totalizantă, întruchipată, fapt foarte semnificativ, prin crearea unor spații imaginare, de tip central (fig. 75 și 76). Privind cu atenție aceste opere se poate observa că Galeriile imaginare ale lui Pannini sunt toate plasate în edificii inventate, dar inspirate de modelul bazilicii San Pietro din Roma.[25] În acest enorm spațiu bazilical (adică orientat), dar dotat cu o cupolă uriașă (adică centralizat), se operează sinteza. Este vorba de un spațiu fundamental sacru prin originile și funcțiunile sale. În adevăratul San Pietro (și în reprezentările sale fidele), privirea spectatorului este inexorabil condusă în direcția spațiului altarului cu baldachinul lui Bernini și spectaculoasa *Cathedra Petri.* Cealaltă direcție este sugerată de lumina pătrunzând prin cupolă ca o adevărată apariție simbolică a cerului în interiorul acestui spațiu.

În transpunerile imaginare datorate lui Pannini, cerul este prezent sub forma unei fresce alegorice, iar axul central este indicat prin fuga perspectivală a capodoperelor sculpturii italiene: *Moise* de Michelangelo, *David* de Bernini, iar în fundal, minuscul dar nu mai puțin semnificativ, grupul statuar – tot berninesc – *Apollo și Daphne*, care se proiectează pe un fundal de peisaj. Inutil să reamintim că aceste opere nu au fost niciodată – și nici nu ar fi putut fi vreodată – expuse împreună. Caracterul imaginar al acestui „templu al artei" este

75. Giovanni Paolo Pannini, *Roma antică*, către 1755, ulei pe pânză, 186 × 277 cm, Staatsgalerie, Stuttgart

accentuat dacă privim cu atenție tablourile agățate pe pereți, toate fiind vedute ale celor mai celebre monumente moderne de la Roma. Prezența lor în imagine, alături de sculpturi celebre, conferă acestui interior valoarea unei Rome virtuale și aspectul unui „concentrat" artistic și simbolic al magnificenței *Urbei*.

Poetica tipică unui *capriccio*[26] joacă aici un rol important, care a marcat de altfel debutul carierei lui Pannini. Se știe de pildă că piesa de admitere în Academia San Luca de la Roma, prezentată în 1729, înfățișa un element topografic absurd (deci un *capriccio*), și anume piramida lui Cestius văzută prin porticul Panteonului (fig. 77). Se știe de asemenea că Pannini utiliza cu mult succes acest gen de fantezie arhitecturală, alături de alți colegi, printre care Giovanni Battista Piranesi și același Hubert Robert. Se poate identifica un evident impuls de „muzeificare" a orașului roman în acest demers, care per-

76. Giovanni Paolo Pannini, *Roma modernă*, 1759, ulei pe pânză, 231 × 303 cm, Luvru, Paris

mite ca în același tablou să poată fi alăturate monumente separate în realitate de distanțe semnificative, cum ar fi Panteonul, Columna lui Traian, Obeliscul lui Augustus, Arcul lui Ianus Quadrifons și templul Fortunei Virilis.

Demersul este cu atât mai justificat și mai semnificativ când are ca scop crearea unei galerii de vedute, și nu a unui spațiu utopic. Asemenea lui Hubert Robert mai târziu, Pannini a conceput și expus tablourile sale ca pandante. *Galeria de vedute ale Romei antice* este construită după același principiu din *Galeria de vedute ale Romei moderne*, cu singura diferență că acum statuile reprezentate sunt *Laocoon, Hercule Farnese* și *Gladiatorul Borghese,* pe când picturile moderne nu înfățișează edificii moderne, ci antice: Panteonul, Columna lui Traian, Colosseum. În tablou, neverosimilul din *capriccio* devine credibil în virtualitatea muzeală.

77. Giovanni Paolo Pannini, *Alexandru cel Mare în fața mormântului lui Ahile,* 1719, ulei pe pânză, 66 × 49 cm, Galleria dell'Accademia di San Luca, Roma

Utopia cumulativă a lui Pannini se descifrează prin modalitatea de prezentare a celor două tablouri care dialoghează între ele. Pandantele sale (Roma antică și Roma modernă) se completează reciproc, oferind imaginea totalizantă a măre-

ției romane, în vreme ce în „dipticul" ulterior al lui Hubert Robert galeria-*proiect* și galeria-*ruină* se definesc reciproc prin antiteză.

Situația concretă a Romei și a capodoperelor sale în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea ne atrage atenția și din pricina faptului că aici regăsim, înaintea deschiderii Muzeului din Paris, nu doar capriciile lui Pannini, ci și primul muzeu de artă autentic.

Nu am intenția și nici posibilitatea de a face aici istoria acestui prim muzeu (*Museo Pio-Clementino*, fig. 78), dar aș dori să zăbovesc măcar o clipă asupra întrupării sale în imagine (*mise en image*)[27]. Un bun exemplu în acest sens este tabloul pictat de Bénigne Gagneraux, figurând vizita din 1784 a regelui Gustav III al Suediei în compania papei Pius VI. Suita vizitatorilor iluștri este mai importantă decât reprezentarea operelor de artă, chiar dacă majoritatea acestora din urmă sunt recognoscibile (Amazoana Mattei, Ganymede al lui Pius VI, Apollo Belvedere, Antinous Belvedere etc.). Ne aflăm în *Sala a Croce greca,* cu o ieșire axială în planul secund către *Sala Rotonda.* Ceea ce atrage aici atenția este reprezentarea în ansamblul ei, mitizată, în ciuda respectului indubitabil față de topografia concretă a muzeului, prin intermediul unor modele iconografice prestigioase. Cel mai important este fără îndoială *Școala din Atena* de Rafael (fig. 79)[28]. Subînțelesurile sugerate de acest *paragone* nu necesită, cred, prea multe comentarii. Ceea ce ar trebui mereu subliniat este însăși necesitatea care face ca imaginea muzeului să fie învestită, în epoca nașterii sale, cu un puternic suport iconografic și chiar simbolic. Dacă „Galeriile" lui Pannini erau „temple ale artei", urmând modelul lui San Pietro, Muzeul Pio Clementino se propune, la rândul său, drept o „nouă Școală din Atena".

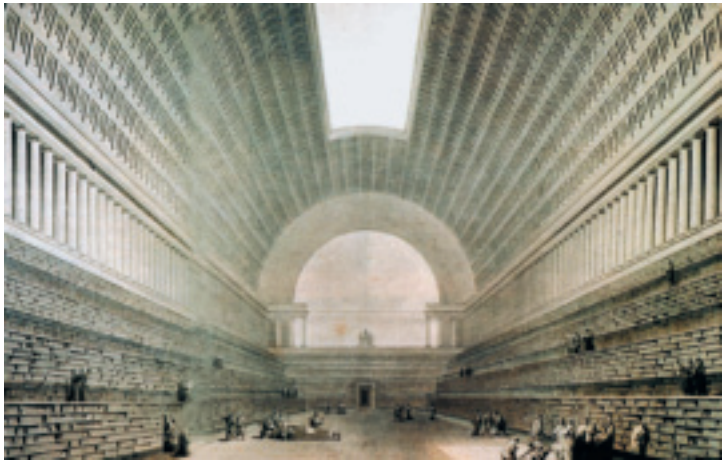
Dar Luvrul? Unde se află suportul iconografic al acestei imposibile topografii ce obligă spectatorul la un parcurs

78. Bénigne Gagneraux, *Papa Pius VI și regele Gustav III al Suediei în vizită la Muzeul Pio-Clementino*, 1786, ulei pe pânză, 165 × 262 cm, Národní Galerie, Praga

unidirecționat, către un punct de fugă invizibil? La această dificilă întrebare nu există, după părerea mea, un răspuns direct, ci doar unul indirect, ce poate fi obținut prin combinarea mai multor surse. O întreagă tradiție de studii de perspectivă arhitecturală, bine asimilată de Hubert Robert în tinerețea sa, se mai poate citi în filigran în tablourile sale. Aceste studii erau de obicei menite să ofere soluții pentru crearea unui spațiu omogen. Titlul ales de pictor pentru tabloul său face explicit aluzie la această tradiție, oferind însă, la o lectură atentă, nuanțe mai puțin comune. Titlul – *Projet pour éclairer la Galerie du Musée par la voûte et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local* – conține o indicație ce atrage atenția spectatorului mai întâi asupra perspectivei bolții, pentru a-i redimensiona, mai apoi, semnificația în construcția spațiului. Căci Robert pare să ne spună că elementul esențial nu îl constituie fuga perspectivală a bolții, așa

79. Rafael, *Școala din Atena*, 1509–1510, frescă, baza 770 cm, Stanza della Segnatura, Cetatea Vaticanului

cum era în vederile mai vechi, unde sacralitatea trebuia accentuată printr-o proiecție verticală (cum am văzut că mai funcționa încă la Pannini, chiar dacă doar parțial). În schimb, iluminarea de sus a Galeriei Muzeului prin boltă (*la Galerie du Musée par la voûte*), permite – ne spune Robert – divizarea ei (*pour la diviser*) pentru a-i conferi un ritm apt să conducă privirea spectatorului nu către înălțime (ca într-o biserică, de pildă), ci pentru a accentua și a învesti cu sens prelungirea spațiului însuși (*prolongation du local*). Spațiul concret și preexistent (coridorul de la Luvru) este încărcat cu un sens simbolic, ale cărui semnificații imediate pot fi identificate în gândirea istorică din epoca Luminilor. Discursul propus de tabloul lui Robert implică reflecția luminată – jocul de cuvinte este aici intenționat – despre raportul dintre Opere, Timp și Eternitate, implicând deci o meditație nu doar istorică, ci și escatologică.[29]



80. Etienne-Louis Boullée, *Proiect de bibliotecă publică*, către 1785, 63 × 98 cm, Bibliothèque Nationale, Paris

În acest context, cel de-al doilea tablou expus în 1796, *Ruines d'après le tableau précédent,* poate fi înțeles mai bine grație unui element explicativ suplimentar. Proiecția escatologică se află în strânsă legătură cu cea istorică, iar dacă vrem să găsim cu orice preț modele iconografice trebuie să mergem departe, chiar foarte departe, în timp. Lizibile, în mod paradoxal, sunt aici schemele călătoriei sufletului către cele veșnice. Ar fi însă imprudent să presupunem existența unei intenții iconografice nemijlocite care l-ar putea lega de pildă pe Hubert Robert de un Bosch (cum era evident în decupajul Muzeului Pio Clementino după modelul Școlii din Atena). Lucrurile sunt mai complexe și mai nuanțate, iar paralelismele cele mai importante trebuie căutate în imediata proximitate a lui Hubert Robert, în fanteziile așa-numiților arhitecți „ai Revoluției", ca Etienne-Louis Boullée (fig. 80) sau Claude-Nicolas Ledoux[30], sau în poetica abisului luminos sau întunecat, așa cum fusese și avea să fie, în deceniile următoare, abordată de William Turner. A fost necesară sensibi-

litatea unui Denis Diderot pentru ca ruinele lui Hubert Robert (și, indirect, galeriile sale) să-și afle expresia literară ce-și păstrează până azi valabilitatea. Într-o pagină celebră a Salonului din 1767, Diderot exclama în fața unui tablou anticipator al viitorului pictor al Luvrului:

> În ce enormă profunzime obscură și mută se va rătăci acum ochiul meu? La ce distanță prodigioasă este trimisă bucata de cer pe care o întrezăresc prin această deschidere! Uimitoarea degradare a luminii! Cum se diminuează ea coborând din înaltul bolții, de-a lungul coloanelor! Cum sunt împinse tenebrele de lumina zilei de la intrare și de la ieșire! Nu te mai saturi să le privești. Timpul se oprește în loc pentru cel plin de admirație. […] Ideile pe care ruinele le trezesc în mine sunt mărețe. Totul dispare, totul piere, totul trece, doar lumea rămâne, doar timpul durează. Cât de veche e lumea aceasta! Pășesc între două eternități. […] Un torent înghesuie națiunile unele peste altele în fundul unei prăpăstii comune; eu, doar eu singur vreau să mă opresc la marginea ei și să evit șuvoiul care curge pe lângă mine.[31]

Lectura extrem de individualistă și subiectivă a lui Diderot se adaptează destul de bine *Galeriei în ruină*, demonstrând cum, la nivelul unei recepții poetice, escatologia personală și filozofia istoriei merg mână în mână. Privind *Proiectul de iluminare a galeriei* (*Projet pour éclairer la Galerie* [sic] *du Musée par la voûte et pour la diviser sans ôter la vue de la prolongation du local*), această lectură se completează și cu alte observații formulate de Diderot. Aici, înghițită de hăul orizontal, privirea nu poate zăbovi și vocea lui Diderot apare ca profetică:

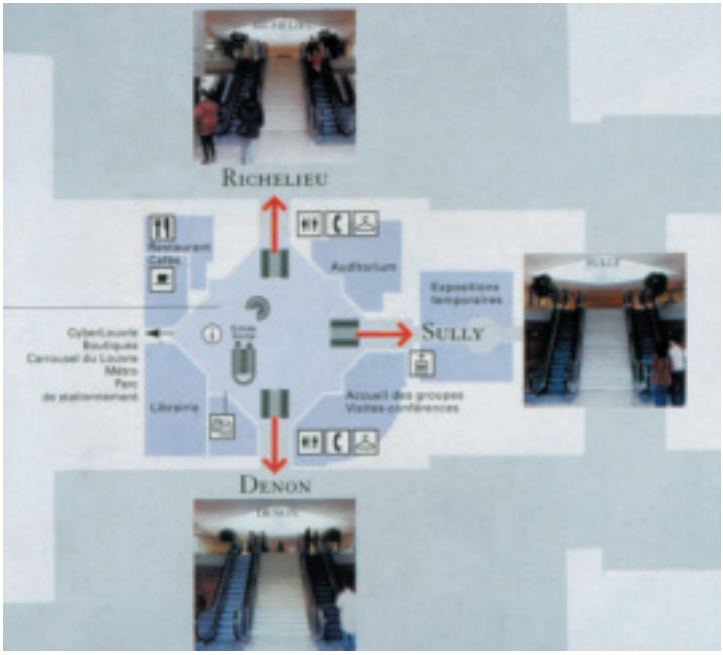
> Un singur om, care s-ar fi rătăcit […] cu brațele încrucișate pe piept și capul plecat, m-ar fi afectat mai tare. Întunericul însuși, măreția edificiului, măreția construcției, întinderea, liniștea, ecoul surd al spațiului m-ar fi făcut să tremur; nu m-aș fi putut niciodată împiedica să visez sub această boltă, să mă așez între aceste coloane,

81. Ieoh Ming Pei, *Piramida Luvrului (1989) văzută dinspre coridorul Sully*

să intru în tablou. Dar sunt prea mulți inoportuni; mă opresc, privesc, admir și merg mai departe.[32]

Există, în aceste pagini, care nu evocă direct Luvrul și galeria sa, o premoniție impresionantă a uneia dintre cele mai mari probleme ale Muzeului, ale tuturor muzeelor, și anume raportul dintre istoria universală și destinul individual. Este de la sine înțeles că acest raport va fi mereu prezent și că Muzeul nu (va) face decât să-l însceneze, în fiecare epocă, cu propriile sale instrumente și după propriile sale criterii.

Este astfel oportun să ne întrebăm, în final, despre ceea ce rămâne acum, la începutul celui de-al treilea mileniu, din Luvrul lui Robert, adică din primul proiect de sinteză al imaginarului occidental, proiect conceput și imaginat la granița care desparte veacurile al XVIII-lea și al XIX-lea. Din fericire, Marea Galerie este încă în picioare, chiar dacă puțin mai scurtă din cauza nenumăratelor lucrări de amenajare muzeografică, și chiar dacă acea călătorie între



82. Ilustrație a prospectului Muzeului Luvru, 2002

două infinituri, despre care glossa atât de inspirat Diderot, atinge azi adesea viteze supersonice. Ruina anticipată de Robert nu poate fi citită decât cu titlu de metaforă, dar această metaforă trăiește încă. Amenajările recente ale spațiului au luat-o în considerare și au mizat conștient și abil pe vechile idei (fig. 81). Ruina însăși pare să fi fost exorcizată prin triumful de metal și plexiglas. Este oare cu adevărat așa?

O privire aruncată pe prospectul muzeului (fig. 82) demonstrează în ce măsură s-a schimbat problema orientării, ceea ce este fără îndoială legitim, dar și în ce măsură această schimbare este într-un acord semnificativ cu timpul nostru. Luvrul nu mai are o singură axă, ca în Epoca Luminilor, ci se prezintă ca o intersecție (de axe), așa cum se cuvine în era globalizării. Nimic neliniștitor deocamdată, dacă nu ar exista

însă și o altă direcție, cea de a patra, indicată pudic de autorii prospectului cu o săgeată neagră, care ne conduce către alte spații: către un Luvru virtual (CyberLouvre) și către realitatea dură a magazinelor și parkingurilor.

Este limpede, așadar, că dialogul dintre Muzeu și ruina sa s-a schimbat radical, dar e departe de a se fi încheiat.

L'Œuvre, capul, pântecele

Unul dintre visurile lui Claude Lantier – personaj care, în romanul *L'Œuvre** al lui Zola (1886), întruchipează aspirațiile, tatonările și eșecurile artistului modern – era de a realiza „o serie de pânze care să dea Luvrul peste cap, fir-ar să fie" (*une sacrée suite de toiles à faire éclater le Louvre!*)[1]. Maniera în care se realizează, în acest roman[2], dialectica dintre „vechi" și „nou" merită o atenție particulară. În timpul unei diatribe împotriva Luvrului, Lantier ajunge să afirme că

> […] mai degrabă și-ar fi tăiat o mână decât să se întoarcă acolo ca să-și strice ochiul, privind acele cópii care îți îmbâcsesc pentru totdeauna viziunea asupra lumii în care trăiești. În fond, în materie de artă ce altceva e de făcut decât să dai ceea ce ai în pântec?[3]

---

* Emile Zola, *Creație*, trad. rom. de Anca C. Fuerea, Leda Books, București, 2007. Toate citatele în limba română sunt preluate din această ediție. Am operat unele modificări pentru a respecta și evidența sensul exact al textului, atunci când este vorba de vocabularul critic al picturii și de dimensiunea „culinară" invocată de autor. De asemenea, am optat pentru păstrarea titlului original – *L'Œuvre* – al romanului de fiecare dată când este menționat în prezentul studiu (*n.tr.*).

1. PICTURĂ ȘI BUCĂTĂRIE

În viziunea lui Zola, așadar, opera modernă se opune celei tradiționale ca fiind zămislită din măruntaiele artistului, și nu din fabrica de imagini a muzeului. În romanul lui Zola, metafora creației „viscerale", opusă creației „intelectuale", se dezvăluie ca esențială. Dat fiind că *L'Œuvre* este unul dintre textele fondatoare ale modernității, analiza metaforelor creației vehiculate de Zola echivalează cu o incursiune în originile însești ale constituirii unei noi mitologii artistice.

Îmi propun așadar să descifrez semnificațiile atribuite metaforei „pântecelui". Voi analiza opoziția pântece–cap (*ventre–tête*), fundamentală pentru înțelegerea acestui roman-manifest, și voi încerca să urmăresc, în cadrul acestei opoziții, existența unei distincții secunde: cea între pântece (*ventre*) și gonadă (*bas-ventre)*. Aceasta ne va conduce inevitabil la analiza a două posibile serii de figuri ale creației: metaforele culinare și cele erotice sau sexuale.

A urma modalitățile prin care Lantier imaginează himera „capodoperei" pare a fi cea mai simplă și sigură cale de urmat. Aceasta se prezintă în diferite ipostaze, putând fi identificată pentru prima dată nu în *L'Œuvre,* ci – iar faptul este semnificativ – într-un alt roman, în care își face pentru prima dată apariția pictorul Lantier: *Pântecele Parisului* (*Le Ventre de Paris*, 1873). Claude ne este prezentat aici într-un portret abia schițat, dar cu o transparentă valoare simbolică:

> Era un tânăr slab, ciolănos, cu un cap mare și un nas foarte subțire, bărbos […]. Purta o pălărie de fetru negru.[4]

Tot aici ne este expusă și prima „capodoperă", rămasă, ca mai toate cele ce vor urma, într-o stare de vis:

> Visă îndelung la un tablou uriaș reprezentându-i pe Cadine și Marjolin iubindu-se în mijlocul Halelor Centrale, înconjurați de

legume, de pești, de carne. Ar fi vrut să-i picteze stând înlănțuiți pe culcușul lor de alimente și dându-și o sărutare idilică. Vedea într-un astfel de tablou un fel de manifest artistic, izbânda pozitivismului în artă, arta modernă total experimentală și materialistă; mai vedea în el o satiră a picturii de idei, o palmă dată vechilor școli. Totuși, timp de doi ani se tot străduiește, făcând noi și noi schițe, fără însă a putea găsi nota justă. Rupse vreo cincisprezece pânze.[5]

Dacă prima capodoperă imaginată de Lantier rămâne în stadiul de proiect, cea de a doua, dezvăluită doar câteva pagini mai departe, va fi însă realizată. Dar această operă nu este un tablou, fiind vorba în realitate de o „natură moartă reală", executată pe tejgheaua de mezeluri:

Anul trecut, în ajunul Crăciunului, mă aflam la mătușe-mea Lisa, când ucenicul lor, idiotul ăla de Auguste, îl știi doar, tocmai aranja vitrina. Ah, ticălosul m-a scos din sărite cu felul lui molâu de a-și compune ansamblul! L-am invitat s-o ia din loc, spunându-i c-o să i-l pictez eu ca lumea. Înțelegi, aveam la îndemână toate tonurile viguroase, roșul limbilor fierte, gălbuiul picioarelor de porc afumate, albastrul fâșioarelor de hârtie, trandafiriul bucăților începute, verdele mărăcinilor și mai ales negrul caltaboșilor cu sânge, un negru splendid pe care nu l-am putut niciodată realiza pe paleta mea. Ghiudemul, cârnații, caltaboșii, picioarele de porc pane îmi dădeau în mod natural nuanțe cenușii de o mare finețe. Am creat atunci o operă de artă reală. Am luat tăvile, farfuriile, străchinile și borcanele; am așezat tonurile și am montat o natură moartă uimitoare, în care explodau petarde de culoare, susținute de game savante. Limbile roșii se întindeau cu lăcomia unor flăcări, iar caltaboșii negri aduceau, în melodia luminoasă a cârnaților, bezna unei formidabile indigestii. […] Mai sus, o curcă mare își expunea pieptul alb, marmorat pe sub piele de petele negre ale trufelor. Era barbar și splendid, ca o apoteoză a pântecelui, dar de o asemenea cruzime a tușei, de o violență atât de ironică, încât mulțimea se înghesui în fața vitrinei, neliniștită de această expunere ostentativă care strălucea atât de brutal… Când mătușe-mea Lisa s-a întors din bucătărie, s-a speriat: credea că am dat foc grăsimilor din prăvălie. Curca mai ales i s-a părut atât de indecentă, încât m-a dat

83. Pieter Cornelisz van Rijck, *Scenă de bucătărie*, către 1628, ulei pe lemn, 116 × 134,5 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ghent

pe ușă afară, în timp ce Auguste restabilea ordinea, etalându-și prostia. Dobitocii ăștia n-o să înțeleagă niciodată limbajul unei pete roșii așezată alături de o pată cenușie… Orișicum, asta este capodopera mea. Niciodată n-am făcut ceva mai reușit.[6]

2. PICTURĂ ȘI EROS

Una dintre caracteristicile acestor prime ipostaze ale „capodoperei" care bântuie spiritul artistului este abundența hranei, însoțită de un imaginar erotic modelând apogeul: cuplul de amanți pe un pat de legume, sau curca obscenă încununând etalajul de carne.

Un alt fragment bine-cunoscut din *Pântecele Parisului* ilustrează maniera magistrală în care Zola combină sursele

84. Jean-Dominique Ingres, *Madame de Moitessier*, 1856, ulei pe pânză, 120 × 92 cm, National Gallery, Londra

iconografice. Este vorba de descrierea măcelăriei frumoasei Lisa (*la Belle Lisa*) de la Halele Parisului. Aceste pagini par să fie inspirate, pe de o parte, de abundentele naturi moarte ale vechilor maeștri flamanzi (fig. 83) și, pe de alta, de jocurile de oglinzi din câteva tablouri franceze din veacul al XIX-lea (fig. 84).[7] Marele merit al lui Zola constă în capacitatea de

a extrage din aceste modele iconografice seva generoasă a unei magnifice descrieri literare:

> Frumoasa Lisa rămase în picioare în spatele tejghelei, cu capul întors spre hală; Florent o privea tăcut, uimit de frumusețea ei. Până atunci nu se uitase bine la ea, în general nu prea știa să se uite la femei. O vedea dincolo de grămada de carne de pe tejghea. În fața ei se înșirau, în farfurii de porțelan alb, bucăți de salam de Arles și Lyon, limbi și slăninuțe fierte în mirodenii, o piftie din căpățână de porc, un borcan deschis cu tocătură de porc prăjită și o cutie desfăcută de sardele, în care nu se vedea decât o baltă de ulei; mai încolo, de o parte și de alta a tejghelei, erau întinse pe tocătoare turtițe de pastă de ficat și carne de porc, o șuncă obișnuită, trandafirie, o șuncă de York roșie ca sângele sub stratul gros de grăsime. Pe lângă toate astea se mai vedeau farfurii rotunde sau ovale, cu limbă împănată, piftie de pasăre umplută cu trufe, și căpățâni cu fistic; chiar lângă ea, la îndemână, se aflau niște străchini galbene cu carne de vițel împănată și cu pateu de gâscă și de iepure. Așteptându-l pe Gavard, care zăbovea, rândui cu grijă la capătul tejghelei, pe o policioară de marmură, fâșiile de slănină; alinie frumos borcanele cu untură și cu sos de friptură, șterse talerele celor două balanțe, încercă etuva al cărei reșou era gata să se stingă; apoi, tot tăcută, întoarse din nou capul și se uită spre hală. Aroma cărnii umplea prăvălia, îmbinându-se cu mirosul pătrunzător al trufelor și învăluind-o pe Lisa într-o atmosferă densă și calmă. În ziua aceea era de o prospețime excepțională; albul imaculat al șorțului și manșetelor sale prelungeau albeața farfuriilor până aproape de gâtul ei rotund, de obrajii trandafirii, pe care ai fi zis că se reflectă nuanțele delicate ale șuncilor și paloarea slăninei transparente. Pe măsură ce o privea, Florent se simțea din ce în ce mai intimidat, mai stânjenit de înfățișarea ei corectă; până la urmă o examină pe furiș în oglinzile din prăvălie. O vedea din spate, din față, din profil; îi regăsea imaginea reflectată cu capul în jos chiar pe tavan, cu șuvițele de păr lipite pe tâmple, cu cocul bine strâns. O mulțime de Lise umpleau prăvălia cu umerii lor voinici, cu brațele lor vânjoase, cu piepturile lor rotunde, atât de tăcute și de încordate, încât nu trezeau nici

85. Edouard Manet, *Bar la Folies-Bergère*, 1882, ulei pe pânză, 96 × 130 cm, Courtauld Institute, Londra

> o poftă trupească; semănau mai degrabă cu un pântec multiplicat. Florent se opri cu plăcere, în special, asupra unui profil încadrat de două jumătăți de porc, reflectat chiar în oglinda de lângă el. De-a lungul plăcilor de marmură și oglinzilor, agățați de cârligele barelor de fier, atârnau porci și fâșii de slănină; iar profilul Lisei, rotunjimile ei, gâtul durduliu și pieptul bogat constituiau parcă, în mijlocul acestor slănini și cărnuri crude, efigia unei regine grase. Apoi, frumoasa mezelăreasă se aplecă asupra acvariului din vitrină, zâmbind prietenoasă celor doi peștișori care înotau fără încetare.[8]

În acest pasaj, privirea lui Zola este ironică și crudă, fiind în același timp împănată cu aluzii culturale. Nimeni nu le-a înțeles mai bine decât prietenul său, pictorul Edouard Manet, cel care cultiva, mai mult decât oricare dintre contemporanii săi, dialogul cu vechii maeștri. În ultimul său mare tablou, *Bar la Folies-Bergère* (1882, fig. 85), Manet ajunge cu adevărat la o experiență-limită[9], creând o operă încărcată de

efecte optice, în care se revarsă atât vastele sale cunoștințe legate de o întreagă tradiție iconografică, cât și efectul produs de descrierile poetico-literare ale lui Zola.

Această sursă literară este însă camuflată în mod abil, dat fiind că tabloul lui Manet nu se situează într-o măcelărie, și pune în scenă o natură moartă fundamental diferită, compusă din fructe și sticle. Sursa secretă se dezvăluie însă dacă se observă jocul de reflexe din oglindă, care dedublează atât personajul principal, cât și o parte din marfa ce îl înconjoară. În final, miza tabloului constă în faptul că spectatorul însuși se vede integrat în reprezentare într-o manieră conștient ambivalentă. Cel care contemplă această operă nu va ști niciodată ce ar fi dorit să cumpere dublul său, acest bărbat elegant cu pălărie și mustață. O cupă de șampanie? O portocală? Sau poate favorurile tinerei femei?

S-ar putea pretinde că în acest tablou Manet transpune brutalitatea descrierilor lui Zola într-un registru mai clement, cu ajutorul efectelor optice și picturale. Putem să ne imaginăm că pictorii-colegi l-au înțeles imediat, chiar dacă mai apoi i-au falsificat intenția. Astfel, E. Dambourgez, un pictor foarte modest, a realizat în 1889 un tablou intitulat *O măcelărie*, pierdut azi, dar al cărui aspect este cunoscut grație unei gravuri apărute în *livr*et-ul Salonului parizian din același an (fig. 86).[10] Există toate motivele pentru a presupune că acest tablou era o retraducere a marii opere manetiene în spiritul lui Zola, lipsită însă de parfumul celei dintâi și de forța celui de-al doilea.

În cazul lui Zola, este dificil să se discearnă cu precizie imaginarul erotic de cel visceral. Semnificația retoricii culinare poate fi înțeleasă însă prin atenția acordată limbajului de atelier folosit de personajele sale. Este vorba, fără îndoială, de un argou de artist, valabil (parțial) până azi, dar care dezvăluie, printr-o analiză aplicată, intențiile precise ale autorului. Romanul abundă, într-adevăr, în metafore extrase din

86. E.-J. Dambourgez, *O măcelărie*, gravură după un tablou azi pierdut în catalogul Salonului de pictură, 1889

limbajul culinar: „a picta cu sosuri", „a face o crustă", „a pregăti pastele", „a face zemuri", „a flamba tonurile", „a împăsta pictura"[11] etc. Sensul acestei translări lexicale operate de Zola reiese limpede în momentul în care realizăm importanța unei anume opoziții între dimensiunea (prea) „crudă"/*le cru* (*le trop cru*) a noii picturi și cea „răscoaptă"/*le cuit* (*le trop cuit*) a celei vechi.[12]

Cea de a treia ipostază a capodoperei în romanul lui Zola este o lucrare „crudă" (acel *trop cru* conform opiniei negustorului de artă, care ezită să o cumpere), o eboșă sau un fragment de studiu reprezentând

> un pântece de femeie, o carne satinată, fremătătoare, vie parcă de sângele care-i curgea sub piele.[13]

Tema pântecelui feminin, introdusă în scenă de tejgheauanatură moartă din romanul anterior, subliniază întregul traseu narativ din *L'Œuvre*:

> Pântecele m-a fascinat pe mine întotdeauna. Când văd unul, îmi vine să mănânc lumea toată. E atât de frumos să-l pictezi, un adevărat soare de carne![14]

Aici sălășluiește emblema noii capodopere: produs „crud", adică „non-finit", prezentându-se în starea de fragment și simbolizând centrul Universului picturii moderne.

Pentru a putea realiza valoarea emblematică a pântecelui feminin din *L'Œuvre*, ar trebui precizat că scenele-cheie din prima parte a romanului se desfășoară în atelierul pictorului, situat, după cum precizează Zola, „în colțul străzii Femeii-fără-cap" (*à l'angle de la Rue de la Femme-sans-tête*). În acest spațiu este agățată, pe unul dintre pereți, capodopera mică înfățișând „pântecele-fremătând"; aici se străduiește Lantier să termine tabloul pentru Salon intitulat *Plein-Air*; și tot aici îi pozează, pentru prima dată, prietena (mai târziu soția) sa, Christine.

Să citim descrierea primei ședințe de poză realizată de Zola: în realitate, este vorba de un act de pur voyeurism:

> Din clipa în care se trezise, Claude simțise îndemnul să privească îndărătul paravanului. Această curiozitate, pe care o socotea stupidă, îi sporea proasta dispoziție. În sfârșit, când, ridicând din umeri, după cum îi era obiceiul, se pregătea să-și ia pensulele, o auzi bolborosind ceva și răsucindu-se între cearșafuri; apoi, din nou, percepu respirația ușoară; nu se mai putu abține, își lăsă pensulele și privi după paravan. Dar ceea ce zări îl pironi locului, grav și extaziat. Șopti:
>
> — Ei, fir-ar să fie… ei, fir-ar să fie!
>
> În căldura ca de seră care intra pe fereastră, tânăra fată se dezvelise; și, doborâtă după atâtea nopți albe, dormea, scăldată în lumină, atât de senină, încât nici cel mai mic freamăt nu-i tulbura goliciunea castă. […] Chiar așa, dar exact așa, și aproape în aceeași poză își imaginase el femeia pe care zadarnic o căutase pentru tabloul lui! […] Claude alergă tiptil să-și ia cutia cu pasteluri și o foaie mare

87. Anonim, *Satir descoperind o nimfă adormită*, xilografie pentru *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneția, 1499

de hârtie. Apoi, ghemuit pe marginea unui scăunel și ținând hârtia pe genunchi, începu să deseneze, cu un aer profund fericit. Toată tulburarea, toată curiozitatea trupească, toată dorința lui înfrântă se converteau în încântarea artistului, în entuziasmul său pentru tonurile frumoase și mușchii armonios îmbinați.[15]

Acest pasaj – nu știu să se fi remarcat până acum – constituie transpunerea literară a unei vechi imagini sugestive, a cărei îndelungată istorie coboară cel puțin până la *Visul lui Polifil*: „satirul descoperind o nimfă adormită“ (fig. 87). Această imagine, reluată pictural de Edouard Manet într-unul

dintre tablourile de tinerețe[16], reprezintă pentru Zola momentul emergent prin care introduce tema actului creației artistice considerată ca act erotic. Lantier „violează" intimitatea tinerei femei atunci când o desenează goală și adormită. Atunci când se trezește, ea își surprinde gazda, ne spune Zola, „ridicând creionul" (*le crayon en l'air*).[17] Subînțelesurile sunt aici transparente, fiind accentuate în continuare:

> Acum o implora, își agita rugător creionul, mânat de emoția dorinței lui puternice de artist.[18]

Ceea ce frapează în acest pasaj, de un erotism indubitabil, este introducerea unei cenzuri care se manifestă prin intermediul unei cezuri.

> — Bine, dacă asta te necăjește atât de tare, hai să nu mai vorbim despre asta… Numai că… dacă ai ști… Am în tabloul ăsta un personaj care nu-mi iese deloc și tu ai fi atât de potrivită! […] Ascultă, dacă ai fi drăguță, m-ai lăsa câteva minute doar. Stai, liniștește-te. Nu vreau bustul, nu-ți cer bustul! Capul, doar capul! Măcar de-aș putea isprăvi capul…[19]

Cenzura se referă aici la reprezentarea nudului prin efracție. Cezura, la rândul ei, separă capul de restul corpului și de-sexualizează reprezentarea, doar aparent însă. „Capul, doar capul" (*La tête, rien que la tête*) – această expresie înșelătoare a lui Claude Lantier este mai mult decât un strigăt de rea-credință: este o figură retorică. Mai degrabă decât să izoleze efectiv capul în tablou, ea este folosită pentru a introduce, în centrul ședinței de poză și, într-un timp secund, în ansamblul însuși al reprezentării, o cezură-semn cu aceeași valoare retorică precum aceea a micii panglici negre de la gâtul *Olympiei* (fig. 88).[20] Separarea ludică dintre cap și corp, care la Manet sporea caracterul de frondă a marelui nud, devine la Zola una dintre marile tensiuni ce subîntind textul

88. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, ulei pe pânză, 130,5 × 190 cm, Musée d'Orsay, Paris

din *L'Œuvre.* Christine a refuzat multă vreme să pozeze goală pentru *Plein-Air,* iar Lantier a fost obligat să recurgă la modele profesioniste:

> O alesese pe Zoé Piédefer ca să-i pozeze pentru trup și nu-i plăcea cum iese: capul, atât de fin, spunea el, nu se potrivea deloc cu acești umeri grosolani. Și totuși se încăpățână, șterse, o luă de la început. Către jumătatea lui ianuarie, cuprins de desperare, abandonă tabloul și-l întoarse cu fața la perete; cincisprezece zile mai târziu se apucă iar de el, cu un alt model, Judith cea înaltă, ceea ce îl obliga să schimbe tonurile. Dar merse și mai prost, și o chemă iar pe Zoé, nu mai știu încotro s-o apuce, bolnav de incertitudine și de teamă.[21]

Numele modelelor care pozează pentru *Plein-Air* au fără îndoială o valoare simbolică: Christine, cea care oferă „capul, numai capul", reprezintă, după cum o indică atât de evident numele ei, tabuurile culturii creștine, pentru care carnea este locul păcatului. Zoé trimite la cultura greacă

89. Bracquemond, *Ex-libris pentru Manet*, 1874

90. Bracquemond, *Ex-libris pentru Manet* (versiune modificată), 1874

clasică, accentuând viața adăpostită în corpul pe care-l pune la dispoziția pictorului (Zoe = viață), în vreme ce Judith, care poartă un nume iudaic prin excelență, închide triada simbolică a corporalității europene.

Atunci când, în ajunul deschiderii Salonului pentru care Lantier plănuia să trimită *Plein-Air*-ul, Christine acceptă în

fine să pozeze goală, ședința de poză reia conotațiile erotice sublimate:

> Timp de trei ceasuri încheiate se năpusti asupra lucrului, într-un efort atât de viguros, încât sfârși dintr-odată o superbă eboșă a corpului întreg. Nicicând carnea femeii nu-l îmbătase astfel, inima-i bătea ca în fața unei goliciuni religioase.[22]

„Efortul viguros" al creației semnalat de Zola își găsește cel mai bun pandant vizual în portretul realizat de Bracquemond pentru *ex-libris*-ul lui Manet (fig. 89), reprezentat ca „zeu al grădinilor" (*dieu des jardins*), sub forma unui stâlp hermaic, în tradiția idolilor falici ai Antichității și inspirat de zeul Priap din *Hypnerotomachia Poliphili.* Organul viril – mereu la vedere la acești „zei ai grădinilor" – este înlocuit aici cu paleta și pensulele. Se știe că ideea a fost judecată ca fiind scabroasă, iar imaginea, ca improprie difuzării, așa încât Bracquemond a realizat o a doua versiune (fig. 90), fără pensula „falică" și paleta „gonadică", ceea ce a stârnit de altfel protestele lui Manet, care se simțea – spunea el – „descompletat".[23]

În versiunea originală a portretului *ex-libris*, numele pictorului era puternic sexualizat grație instrumentelor creației picturale. Aluzia conținută în desinența formei verbale la persoana a treia singular a viitorului simplu latin (BIT) nu putea scăpa evident nici unui cititor de limbă franceză. Deviza (MANET ET MANEBIT) trebuia citită și (sau mai ales) ca o aluzie la „fertilitatea" lui Manet, care „rămâne și va rămâne" prin faptul de a fi conceput actul picturii ca act de procreare.

Zola creează în *L'Œuvre* portretul simbolic și polemic al artistului modern; demersul său este însă mai complicat decât al lui Bracquemond. Într-o primă instanță, pictura lui Claude Lantier este concepută ca „pictură virilă" prin excelență. Într-un studiu recent consacrat lexicului lui Zola, s-a

remarcat pe bună dreptate că în cronicile sale artistice scriitorul recurgea la criterii de apreciere puțin ortodoxe:

> Majoritatea artiștilor care expun la Salon sunt percepuți ca „eunuci", „impotenți", în vreme ce talentul se caracterizează prin „virilitatea" sa.[24]

Această virilitate va fi pusă în discuție în a doua parte din *L'Œuvre*.

3. ECLIPSA PÂNTECELUI – ASCENSIUNEA CAPULUI

Romanul lui Zola, împărțit în douăsprezece capitole, este în mod intenționat construit pe baza unui ritm biologic și cosmic. Capitolul nouă marchează trecerea echinocțială către sistemul hibernal și nocturn al creației. Marea capodoperă ce ar fi trebuit să reprezinte un nud feminin plutind deasupra Senei, asemenea unei zeițe păgâne a Orașului-lumină, este definitiv ratată, iar fiul lui Lantier, micuțul Jacques, moare. Cele două eșecuri ale creației se întrepătrund, formând o unitate indestructibilă. Să citim scena acestei duble agonii:

> Se lăsase noaptea, nu se mai zărea silueta țeapănă a mamei, se părea că suflul răgușit al copilului vine din întunecimi, o jale adâncă și depărtată se ridica de pe străzi. Din tot atelierul, căzut într-un întuneric lugubru, singură pânza cea mare mai păstra o paloare, o rămășiță a zilei care se sfârșea. Se vedea plutind, aidoma unei viziuni în agonie, figura goală, cu picioarele deja șterse, cu un braț mâncat, din care singură rotunjimea pântecelui rămăsese clară, a cărui carne strălucea cu o culoare de lună.[25]

Pântecele femeii, desemnat doar cu câteva pagini înainte drept un „adevărat soare de carne" (*un vrai soleil de chair*)[26], își schimbă registrul metaforic, devenind un „pântece-lună" (*ventre-lune*). Semnificația acestei mutații se dezvăluie imediat:

> Claude îi răspunse […]. Lumina scădea și a fost o clipă când, în licărirea cenușie și foarte discretă, am văzut deodată limpede: ce mai, nimic nu ține, doar fondurile sunt frumoase, femeia goală e ca nuca-n perete și nici măcar nu e dreaptă, picioarele nu-s reușite… Ah! Atunci mi-a venit să crăp, am simțit cum se dezlipea viața de trupul nevolnic… Apoi a curs întunecimea, iarăși și iarăși, și o amețeală, o prăbușire, pământul rostogolit în neantul vidului, sfârșitul lumii. Curând nu i-am mai văzut decât pântecul descrescând ca o lună bolnavă. Și poftim, poftim, acum n-a mai rămas nimic din ea; nici o licărire, e moartă, neagră![27]

Simetric cu eclipsa pântecelui-lună, apare creșterea maladivă a unui alt astru, malefic și saturnian: capul micuțului Jacques:

> Palid, capul părea că se mărise încă, și craniul era atât de greu, încât copilul nu-l mai putea duce. Se odihnea inert și l-ar fi crezut mort de pe acum, dacă n-ar fi fost suflul puternic care ieșea de pe buzele albite.[28]

Și, în sfârșit, mai departe:

> O clipă rămaseră <Claude și Christine> încremeniți, aplecați deasupra patului. Cu capul prea mare, cu acea bosă exagerată a cretinilor, biata ființă întinsă pe spate, copil degenerat al unui geniu, nu părea să se fi mișcat din ajun; doar gura mărită, decolorată, nu mai sufla și ochii goi se deschiseseră. Tatăl îl atinse și-l găsi rece ca gheața.
> — E adevărat, a murit.[29]

Creația biologică și cea artistică par să corespundă unui ritm invers de creștere și descreștere. Capitolul nouă din *L'Œuvre* poate fi considerat ca o punere în scenă metaforică a unei drame echinocțiale, pe de o parte, și a unei drame cosmice, prin conjuncția dintre lună (pântece) și Saturn (cap), pe de alta. O dată în plus, Zola combină surse iconografice și aluzii picturale. Dacă opera ratată a maestrului

91. Paul Cézanne, *Cinci femei la scăldat*, 1885/1887, ulei pe pânză, 65,5 × 65,5 cm, Öffentliche Kunstsammlungen, Basel

reprezentând un nud uriaș, inspirat din tradiția artistică occidentală, își atinsese culmea și totodată negarea în operele lui Manet și Cézanne (fig. 91), capul de copil mort pare să conțină o aluzie foarte expresivă la tabloul realizat de Monet în ziua decesului primei sale soții (fig. 92). Semnificativ este că nici Cézanne, nici Monet nu au apreciat în mod deosebit ficțiunea literară a lui Zola, în care fiecare în parte percepuse aluzii jenante.

Tema saturniană guverna însă istoria încă de la prima apariție a lui Lantier. Portretul său („Era un tânăr slab, ciolănos, cu un cap mare și un nas foarte subțire, bărbos […].

92. Claude Monet, *Camille Monet pe patul de moarte*, 1879, ulei pe pânză, 90 × 68 cm, Musée d'Orsay, Paris

Purta o pălărie de fetru negru"[30]) echivalează cu o premoniție. De asemenea, pictorul care evita Luvrul, preferându-i marile Hale, și care în loc să copieze maeștri la muzeu prefera să realizeze „capodopere reale" cu caltaboși și cârnați,

se dovedește a fi născut sub semnul negru al planetei gânditorilor. Nu este întâmplător că singura lucrare pe care va reuși să o expună în final la Salon va fi un mic tablou reprezentând cadavrul unui copil macrocefal[31]:

> Claude lucră astfel vreme de cinci ceasuri. Și după două zile, când Sandoz îl duse acasă de la cimitir, după înmormântare, se cutremură de milă și de admirație în fața micii pânze. Era una din lucrările reușite de altădată, o capodoperă de limpezime și de putere, și, în plus, de o imensă tristețe, sfârșitul a toate, viața murind de moartea acestui copil […].
> — Zău, îți place?… Să știi că m-am hotărât. Din moment ce chestia ailaltă <marele nud> nu e gata, am să trimit asta la Salon.[32]

Prezentarea micului tablou la Salon este profund simbolică: *Copilul mort* este expus „în sala din aripa de est, această hală în care agonizează marea artă"[33], foarte sus, aproape în afara vederii privitorului. Este vorba aici de o invitație la o dublă mișcare interpretativă. Pe de o parte, o asemenea amplasare denotă importanța scăzută acordată de organizatorii Salonului acestei piese, devenită aproape invizibilă din pricina distanței; pe de altă parte, poziția sa dominantă, surmontând toate marile pânze ale pseudocapodoperelor salonarde, poate fi privită ca exaltare a micului tablou ce este astfel învestit cu valoarea de cheie de boltă a maleficei „săli din aripa de est":

> Sus de tot era chiar pânza lui, atât de sus, încât ezita s-o recunoască; atât de mică, încât părea o rândunică pe marginea ramei monumentale a unui imens tablou de zece metri reprezentând Potopul – un furnicar de oameni gălbui rostogolindu-se într-o apă de un roșu mohorât. […] Și sus, sus de tot, în mijlocul acestor vecinătăți livide, mica pânză, prea primitivă, strălucea sălbatic într-o grimasă dureroasă de monstru. Ah! *Copilul mort,* bietul cadavru micuț, care, de la această distanță, nu mai era decât o îngrămădire de cărnuri, carcasa putredă a unui animal inform! Un craniu să fi fost sau o burtă acest cap fenomenal, umflat și albit?[34]

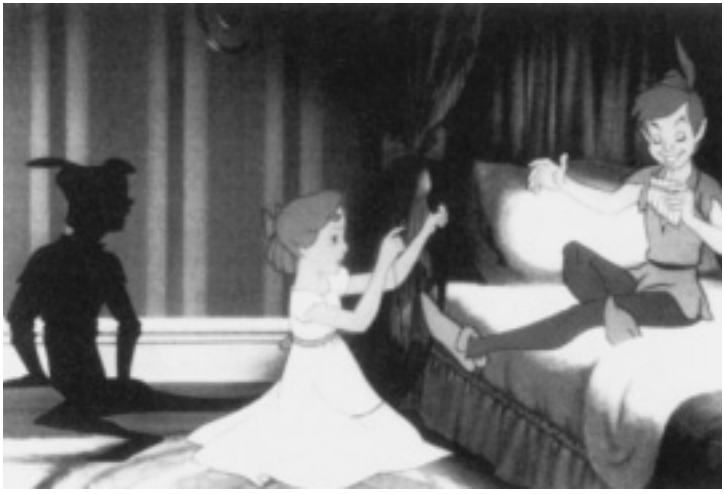
Alternanța pântece–cap închide o dialectică cum nu se poate mai explicită. Ea revine, în filigran, în discursul rostit de Sandoz, purtătorul de cuvânt al lui Zola, în al doisprezecelea și ultimul capitol al romanului *L'Œuvre,* la mormântul lui Lantier, care este evocat astfel:

> Un muncitor eroic, un observator pasionat, al cărui creier era plin de știință, un temperament de mare pictor, admirabil înzestrat… Și când te gândești că nu lasă nimic în urma lui.[35]

„Muncitor" și „observator", posedând „știința" (capul) și „temperamentul" (viscerele), Lantier pare alcătuit din opoziții care ar fi trebuit să se echilibreze într-o manieră exemplară. Și chiar dacă rezultatul final este cu toate acestea un mare eșec („…nu lasă nimic"), greșeala se află, pare să ne spună Zola, într-o esențială dizarmonie dintre „cap" și „viscere": „prea puternica leziune a geniului, trei grame în plus, sau trei grame în minus…"[36]

Dincolo de complexul lui Peter Pan. *Umbrele* lui Warhol

În piesa *Peter Pan* scrisă de J.M. Barrie în 1904 (și mai târziu în desenul animat de Walt Disney), când Wendy decide să-i coasă prietenului său Peter Pan incontrolabila-i umbră de călcâi (fig. 93), publicul înțelege cu ușurință semnificația scenei: cu ajutorul umbrei sale, Peter Pan își recapătă substanța. S-ar putea spune că-și regăsește realitatea din care inițial putea evada ori de câte ori o dorea. Suntem confruntați



93. Walt Disney, *Wendy coase umbra de călcâiele lui Peter Pan*, fotogramă din filmul *Peter Pan*, 1953 în regia lui C. Geronimi, W. Jackson și H. Luske

aici cu o construcție simbolică în care umbra reprezintă realitatea ce poate dispărea în orice moment, lăsând spectatorul într-o stare de stupoare. Este un mit modern având – prin intermediul desenului animat al lui Walt Disney din 1953 – implicații profunde ce coboară departe în timp.

Nu este în intenția mea să explorez aici complexitatea personajului Peter Pan, băiatul care nu dorea – sau nu putea – să crească; evoc acest subiect doar pentru a aborda una dintre numeroasele fațete ale operei și universului lui Andy Warhol, artistul american care a marcat secolul XX cu netăgăduita sa dimensiune.

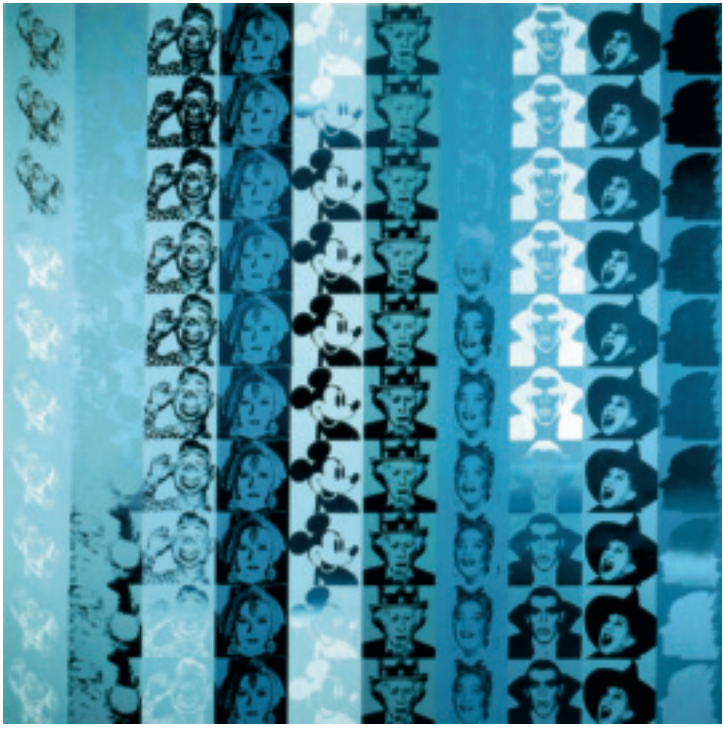
În 1981, Warhol a creat unul dintre cele mai remarcabile autoportrete, *The Shadow* (*Umbra*) (fig. 94), pe care-l integrează unei serii de zece imagini cu titlul *Myths* (*Mituri*)[1] (fig. 95). Faptul că Warhol a atribuit *Umbrei* ultimul loc în seria de zece serigrafii conferă dublului autoportret caracterul unei îndoite semnături. Chipul său întors privește oblic spectatorul, în vreme ce umbra contemplă celelalte personaje ale seriei, din care fac parte: Star, unchiul Sam, Superman, Vrăjitoarea, Mammy, Howdy-Doody, Dracula, Mickey Mouse, Santa Claus – toate conducând către el însuși, Umbra.

The Shadow nu este primul autoportret al lui Warhol, după cum nu este întâia oară când abordează tema dublului – de care era aproape obsedat –, dar este pentru prima dată când îl exprimă cu ajutorul umbrei. În autoportretul din 1967 (fig. 96), privirea artistului este îndreptată spre spectator, gestul mâinii ascunzând parțial buzele, capul menținându-se într-o poziție strict frontală, încadrată în centrul suprafeței imaginii pe un fond asimetric. Partea stângă a imaginii este dominată de un ecran întunecat, așa încât jumătatea figurii se cufundă într-o obscuritate atât de profundă, încât devine aproape invizibilă. În anumite variațiuni târzii ale acestui autoportret, semi-chipul pe un fundal întunecat nu se mai

94. Andy Warhol, *The Shadow* (*Umbra*), 1981, serigrafie, 96,5 × 96,5 cm, Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York

distinge aproape deloc. S-ar putea spune că umbra este totodată internă și externă: ea scindează atât imaginea, cât și chipul. Este maniera prin care Warhol ne invită să-i descoperim dubla natură: ruptura este absolută.

În autoportretul din 1981 (fig. 94), chipul este întors pentru a putea proiecta profilul, cu liniile nasului și maxilarului accentuate. Umbra și chipul formează împreună o antinomie; umbra se extinde în spațiul reprezentării, în timp ce chipul este parțial tăiat. Această lucrare contrastează cu cea din 1967 (fig. 96) prin faptul că sugerează un clivaj extern în care umbra purtată pare a fi în expansiune, reclamându-și



95. Andy Warhol, *Myths* (*Mituri*), 1981, serigrafie, 254 × 254 cm, Colecția Noreen și Jack A. Rounik

autonomia. Între cele două fațete ale aceleiași obsesii, portretul în „clarobscur“ din 1967 și cel cu „umbra purtată“ din 1981, mai există și alte autoportrete. Experiența cea mai importantă a fost realizată în 1978, an fără îndoială crucial în cariera artistului. În 1978–1979, Warhol a expus la Heiner Friedrich Gallery din New York o serie de pânze create un an mai devreme și purtând titlul comun de *Shadows* (fig. 98). Pe zidul alb, abia înălțate de la sol (atât cât să sublinieze amplasarea lor la un alt nivel decât al spectatorului), pânzele neînrămate se succedă una lângă alta, una după alta, într-un ritm constant și urmând un traseu care se încheie exact acolo

96. Andy Warhol, *Autoportret*, 1967, serigrafie, 182,9 × 182,9 cm, Leo Castelli Gallery, New York

unde începuse. Această friză continuă și circulară este însă realizată din ceea ce aveau să se numească „unități" independente; recursul la termenul tradițional – tablou – pentru a desemna aceste pânze nu se legitimează nici prin formă, nici prin conținut, nici prin contextul expozițional. Trăsătura esențială a *Umbrelor* constă însă în faptul că orice unitate singulară, izolată de serie – așadar o unitate cumpărată separat și expusă independent –, își pierde, în principiu, orice validitate. Avem de-a face cu „pânze" cel mult în sensul tehnic al termenului, dar este semnificativ că pe acest suport (transmis de însăși noțiunea de „tablou"[2]) reprezentarea fusese

97. Andy Warhol, *Autoportret*, 1978, serigrafie pe două pânze a câte 102,6 × 102,6 cm fiecare, Dia Art Foundation, New York

realizată cu ajutorul serigrafiei și al polimerilor sintetici. Numeroși critici au văzut în *Shadows* un fel de dialog cu acele *White Paintings* produse de Rauschenberg cu câțiva ani mai înainte. Cred totuși că ar trebui în egală măsură subliniat un alt factor de influență, și anume faptul că în momentul executării *Umbrelor* murea Giorgio De Chirico, unul dintre marii idoli ai lui Warhol. Se poate vedea în ciclul lui Warhol un ultim, secret omagiu adus lui De Chirico, maestrul absolut al metafizicii umbrei.

Expoziția de la Dia Center din 1998–1999 a evidențiat „influențele" decelabile în acest ciclu, amplu dezbătute la acea vreme. Aș prefera să mă concentrez aici asupra unei probleme înrudite, și anume maniera lui Warhol de a trata duplicarea și multiplicarea cu ajutorul umbrei purtate. În autoportretul din 1978 (fig. 97), artistul exploata deja într-o manieră intensă modalitățile expresive ale negativului fotografic. Demultiplicarea și inversarea constituie temele abordate cu mult înainte de Warhol. Tehnica este cea utilizată în marea serie a *Umbrelor* – serigrafie cu polimeri sintetici aplicați pe pânză. Autoportretul trebuie amintit nu doar pentru că el coincide (într-o manieră deloc gratuită) cu seria, ci și

98. Andy Warhol, *Shadows* (*Umbre*), 1978, serigrafie, 93 × 132,1 cm, Dia Art Foundation, Beacon

99. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, acrilic pe pânză, 205,4 × 144,8 cm, Tate Gallery, Londra

din pricina semnificațiilor care decurg dintr-o „iconologie a materialului“[3], atât de des ignorată de comentatori. Ținând cont de toate datele tehnice ale reprezentării și de încărcătura lor simbolică, se poate afirma că autoportretul nu reprezintă doar imaginea în negativ și multiplicată a lui Andy Warhol, ci și, în egală măsură, imaginea sa „polimerizată“.

Un polimer este (reamintesc recurgând la dicționare) o moleculă a cărei masă moleculară este multiplul alteia, numită monomeră. Polimerizarea este uniunea mai multor molecule ale unui compus pentru a furniza o mare moleculă. Această operație a generat materialul fetiș al secolului XX, denumit în limbaj comun „plastic“. Începând din anii ’60, Warhol utilizează „polimerizarea imaginii“ în două maniere: mai întâi concret, procedând la plastifierea tehnică a reprezentării-simulacru, și apoi simbolic, conferind multiplicității vieții o unitate artificială, indestructibilă. În *Autoportretul* din

100. Marcel Duchamp, *În jurul unei mese* (*Autour d'une table*), 1917, Philadelphia Museum of Art

1978, el a atins apogeul acestei alianțe dintre formă și tehnica de reprezentare. Este vorba de o imagine fondată pe dublul joc al negativului fotografic. Ca întotdeauna, negativul reprezintă un obiect în stare fantomatică.[4]

Warhol a folosit această metodă către finele anilor '60 și din nou în anii '70 și '80 în seriile „inversărilor": cele optsprezece Marilyns multicolore (fig. 99) și cele douăsprezece Mona Lisa albe. Mesajul este limpede și foarte îndatorat lui Marcel Duchamp, după cum putem constata aruncând o privire asupra fotografiei artistului francez *Autour d'une table* (1917, fig. 100).

Este bine cunoscut faptul că Warhol îi inducea sistematic în eroare pe cei care doreau să-i afle vârsta, dar acum se știe că în 1978 împlinea 50 de ani. Ce se știe mai puțin este că în dublul-autoportret tricefal din același an el exprima, într-o manieră modernă, vechea temă a celor trei vârste ale vieții. Este dificil de trasat originea interesului său pentru acest motiv, cel mai bine reprezentat probabil de Tițian în *Alegoria Prudenței* (National Gallery, Londra, fig. 101), analizată mi-

101. Tițian, *Alegoria Prudenței*, 1565–1570, ulei pe pânză, 76,2 × 68,6 cm, National Gallery, Londra

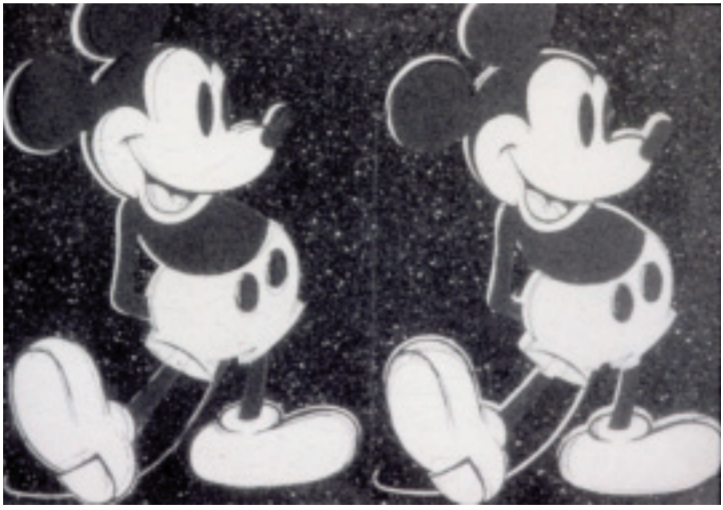
nuțios de Panofsky în cunoscutul său volum *Artă și semnificație,* publicat în 1955[5]. Panofsky – el însuși un mit al lumii artei încă din timpul vieții, dar mai ales după moartea sa la Princeton în 1968 – a demonstrat că emblema tricefală (*signum triciput*) este o personificare complexă a înțelepciunii (*prudentia*), dar în același timp o alegorie a trecerii inexorabile a timpului (fig. 102). După părerea mea, Warhol reia într-o manieră ludică această tradiție. Într-un desen produs

102. Antonio Rossellino (școala lui), *Prudenza*, Victoria and Albert Museum, Londra

în același an, forma portretului tricefal este explorată în avanpremieră (fig. 103) și va fi reluată, imediat după aceea, în serigrafie. În mod sigur, Warhol nu a avut intenția să ofere publicului o lecție despre „cele trei vârste ale omului“ și

103. Andy Warhol, *Fără titlu* (*Autoportret*), 1978, desen în creion pe hârtie, Dia Art Foundation, New York

despre virtuțile înțelepciunii umane. Cred că mai degrabă a dorit să propună, conform propriei sale filozofii, o formulă nouă și originală a vechiului motiv. Chiar dacă sursele scrise privind reelaborarea warholiană a temei lipsesc, această interpretare devine plauzibilă prin simpla analiză a limbajului



104. Andy Warhol, *Double Mickey Mouse*, 1981, serigrafie, 77,5 × 109 cm, Ronald Feldman Fine Arts Inc., New York

imaginilor. În autoportretul din 1978 se poate identifica, fără dubiu, tricefalia dedublată, care fusese analizată minuțios de Panofsky pornind de la Tițian.

Absența evidenței unei cunoașteri directe de către Warhol a tradiției lui *signum triciput* este însă compensată în *Myths portfolio* (fig. 95). Descoperim aici un dialog secret între Mickey Mouse – animalul fetiș al imaginarului american – și autoportretul scindat al lui Warhol. În marile pânze ce urmează după ciclul serigrafiilor *Myths*, Mickey Mouse ocupă un loc central, în vreme ce Warhol își acordă lui însuși doar o poziție marginală. Cele două cicluri, Mickey Mouse și autoportretul, sunt supuse unui procedeu similar de „derealizare": dacă se examinează cele două coloane de imagini de sus în jos, se poate vedea că în partea inferioară a coloanelor personajele și-au pierdut realitatea și se transformă, prin inversiunea negativ–pozitiv, în propriile lor fantome. În seria de autoportrete, umbra devine din ce în ce mai clară, iar chi-

105. Fotografia de bacalaureat a lui Andy Warhol, 1945

pul din ce în ce mai întunecat, o adevărată „umbră a umbrei", înainte de a se scufunda cu totul într-o obscuritate nediferențiată. În coloana cu Mickey Mouse se observă un fenomen similar, dar aici ultimul Mickey ne apare la fel de „ne-realizat"

ca și primul. În autoportrete, umbra se substituie chipului și viceversa, în vreme ce imaginile cu Mickey par să fi fost supuse unui experiment în care sfârșitul repetă începutul, iar celebrul personaj devine o simplă mască, o fantomă.

Aceasta ar putea fi rațiunea care l-a determinat pe Warhol să-și completeze în 1981 ciclul *Myths* cu o mare serigrafie: *Double Mickey Mouse* (fig. 104). Din nou, coincidențele cronologice transcend limitele unor dispoziții pur metaforice, oferindu-le, mai exact, un fundament: Warhol (așa cum se știe în prezent, după nenumărate cercetări) este născut pe 6 august 1928[6], iar Mickey Mouse, conform istoricilor cinematografului și benzii desenate, pe 18 noiembrie în același an. Warhol (fig. 105) și Mickey (fig. 104) aparțin, așadar, aceleiași „clase de vârstă" și nu cred să mă înșel prea mult afirmând că artistul a fructificat la maximum această coincidență secretă.[7]

Să abordăm direct imaginile. *Double Mickey Mouse* nu este doar dublu, ci și uriaș, mai ales dacă ne gândim la dimensiunile unui șoarece normal: în opera lui Warhol el măsoară exact 77,5 × 109,2 cm. Dar Mickey nu este, fără îndoială, un șoarece „normal". Este o mascotă, un simulacru și în această calitate dedublarea lui este congenitală. Cei „doi" din *Double Mickey Mouse* nu trimit la dialectica original–copie, ceea ce constituie de fapt elementul cel mai straniu: cei doi *sunt* original și copie în egală măsură. Identici și diferiți, ei sunt același și celălalt într-o stare interșanjabilă și monumentală. Warhol îl/îi reprezintă pe un fond acoperit cu pulbere de diamant, procedeu tehnic (și simbolic) preluat frecvent în pseudo-icoanele sale. În tot acest demers el deschide imaginea către un nesfârșit vertij, care este cel al postmodernității, văzută ca epocă a ascensiunii și triumfului simulacrelor.[8]

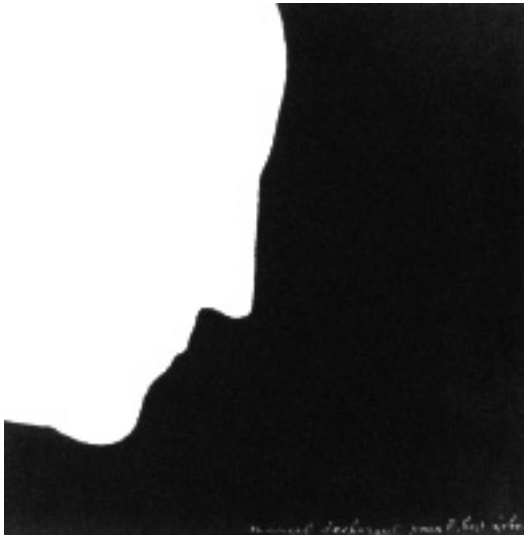
Spre deosebire de *Double Mickey Mouse,* autoportretul *The Shadow* (fig. 94) abordează problematica dublicării ca o

consecință a unui clivaj. Umbra dezvăluie profilul unei persoane (Warhol) care poate fi privită (și) în poziție (cvasi)frontală. Întreaga dialectică a reprezentării occidentale ne-a învățat că frontalitatea – și oglinda – constituie forma simbolică a raportului sinelui cu el însuși, în vreme ce profilul – și umbra – reprezintă forma simbolică a raportului sinelui cu celălalt.[9]

Este suficient să amintim interesul constant al lui Duchamp pentru umbră, pe de o parte, iar pe de alta, pentru problematica inversiunii (fig. 106 și 107). Ceva din acest joc se poate regăsi în majoritatea autoportretelor, dar mă voi opri doar la câteva exemple. Se constată de mai multe ori în opera sa o preferință pentru profil ca semnătură, atât în (auto)portretele fotografice de tinerețe, cât și în anumite experiențe din ultimii ani de viață. Astfel, a realizat pentru monografia lui Robert Lebel *Sur Marcel Duchamp*[10] (1959) un frontispiciu (fig. 106) reprezentând decupajul profilului său detașându-se pe fondul verde al uneia dintre celebrele sale „boîtes" (*Boîte verte*). Această compoziție va servi ca afiș pentru expoziția organizată cu ocazia lansării cărții la librăria La Hune din Cartierul Latin. Este ușor de recunoscut aici moștenirea vechilor siluete fiziognomice datorate lui Lavater. Care este sensul acestei reluări târzii de către Duchamp? Afișul pentru La Hune pare să-l afirme destul de explicit: cartea și expoziția problematizează un „Duchamp" misterios și în cele din urmă indescifrabil; ele oferă, am spune noi, o „umbranaliză".

În acest context, trebuie notat că Duchamp a realizat în aceeași epocă un alt autoportret al cărui profil este decupat în negativ (fig. 107), o copie a acestuia fiind trimisă câtorva prieteni. Pentru cei cât de cât familiarizați atât cu retorica gesturilor duchampiene, cât și cu tradiția lavateriană, se deschide calea unei lecturi disociate a celor două imagini: ca în cazul lui Lavater, vederea în pozitiv și cea în negativ sunt

106. Marcel Duchamp, frontispiciu pentru cartea lui R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, 1959



107. Marcel Duchamp, *Autoportret în profil*, 1959, 65 × 50 cm

interdependente, dar – și aici intră în joc Duchamp – profilul negru este cel care, oferindu-se sferei publice, rămâne indescifrabil, în vreme ce profilul alb este doar o iluzie, destinată doar prietenilor, deoarece „originalul“ său a încetat să mai existe.

Dacă în operele lui Warhol Mickey Mouse reprezintă imaginea, întotdeauna din profil, alienată și veselă totodată, a „celuilalt“ (fig. 104), în autoportret (fig. 94) artistul înscenează o tensiune inexorabilă între cele două imagini. Accentul este pus exclusiv pe chip. Acest chip enorm (aproape un metru pătrat) revendică o retorică amplificată și un format care nu este cel al portretului occidental, ci al unui *close-up* cinematografic.

Warhol concepe imaginea, așa cum s-a subliniat în repetate rânduri, ca fiind mai reală decât realul însuși.[11] Mărirea, la rândul ei, reprezintă doar una din metodele de hiperrealizare, o a doua constituind-o dedublarea și multiplicarea. Aceasta din urmă, atât de mult folosită de Warhol în toate „icoanele“ sale moderne, se află aici întrupată într-o manieră foarte specială: prin intermediul umbrei purtate. Umbra și chipul formează o antinomie: umbra se întinde în spațiul reprezentării, în vreme ce chipul frontal este tăiat de cadru. Unde ne aflăm? Fondul albastru evocă cerul: culoarea stranie a chipului, la rândul ei, amintește mai degrabă reflexele camerei obscure a fotografului. Se pot oare concilia cele două spații? Probabil, dar cu condiția de a opera înlănțuirea în mod simbolic. În camera obscură a atelierului său, Warhol se „developează“. Iar făcând asta, se „des-face“. Ceea ce vedem este în același timp un autoportret și un scenariu poetic. Dar, evident, un autoportret/scenariu poetic posibil doar în epoca fotografiei. Să privim umbra: ea nu mai are limite, profilul este într-o expansiune nedeterminată. Umbra este plată, unidimensională, forma sa însăși devine instabilă. Este

rezultatul unei dezvoltări/developări a chipului și nu doar în sensul unei fotograme, ci și, mai concret, ca desfășurare a unui volum în suprafață:

> Văd totul astfel, suprafața lucrurilor, un fel de Braille mental. Nu fac decât să ating suprafața lucrurilor.[12]

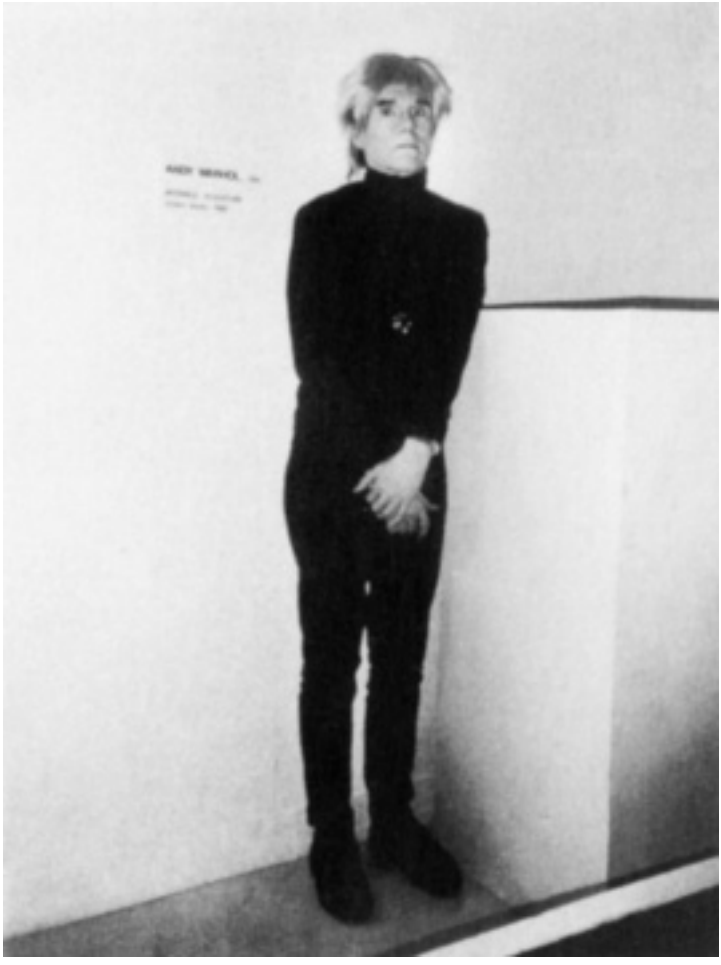
Sau:

> Dacă doriți să aflați totul despre Andy Warhol, priviți suprafața – a picturilor, a filmelor mele, suprafața mea însăși –, acolo mă veți găsi. Nu există nimic în spatele suprafeței.[13]

Dacă suprafața *este* sinele, pentru că *este* persoana, extraordinara desfășurare a chipului în umbra purtată nu mai este o operație de atestare a „prezenței reale", așa cum o consacrase tradiția reprezentării în arta occidentală, ci un demers vizând ultimul stadiu de hiperrealizare a persoanei: realizarea supremă a propriului său neant. Marea ectoplasmă proiectată pe fondul albastru cu paiete de diamant, chipul fără profunzime și fără formă al celui ce se privește pe sine semnifică paradoxul reprezentării sinelui, văzut ca dispariție monumentală, cosmică.

Acest eseu s-ar putea termina aici dacă nu ar fi titlul pe care mă simt obligat să-l explic. Putem percepe fără prea mari dificultăți complexitatea investită de Warhol în abordarea figurii-fetiș a lui Mickey Mouse și conexiunile cu *The Shadow*. În cazul lui Peter Pan însă, lucrurile se complică.

În autoportretul din 1981 (fig. 94), Warhol, eternul copil în ciuda celor cincizeci și trei de ani, a declarat că umbra avea mai multă putere, era mai importantă, mai reală decât propria sa persoană. Un pas mai departe, și umbra își va reclama propria independență. Autoportretul era doar o metaforă, iar peste câțiva ani artistul ne va dezvălui adevărul. În 1985, Warhol a creat o instalație în clubul de noapte



108. Andy Warhol, *Sculptură invizibilă*, 1985, instalație în clubul de noapte Area din New York

Area din New York (fig. 108), denumită *Sculptură invizibilă*. Pe o mică platformă, aproape de un soclu gol, se afla Warhol însuși, îmbrăcat (ca adesea) în negru, purtând una dintre perucile lui argintii. Asemenea unui negativ fotografic, această „instalație" îl transforma pe Warhol într-o imagine a lui

însuși, în propria sa fantomă. Martorii își amintesc că artistul părăsea platforma din timp în timp. Inscripția de pe perete – *Andy Warhol: Sculptura invizibilă* – rămâne ambiguă.

Nu există mijloace de a explica raportul dintre subiectul și obiectul reprezentării, cu excepția tăcerii sugerate de Warhol însuși. Dacă Peter Pan avea nevoie ca umbra să-i fie cusută de piele pentru a deveni „real", Warhol se percepea pe sine ca fantomă a sinelui invizibil. Fapt este că pe soclu nu exista *nimic* și, mai mult decât atât, lângă soclu, pe platformă, nu se afla *nimeni.*

Simulacre şi dispariție

Într-o noapte neagră de pe la sfârșitul anilor ’50, imensa statuie din bronz a lui Stalin care străjuia intrarea în Parcul Herăstrău a dispărut ca prin miracol. Mă obișnuisem cu prezența sa masivă de când deschisesem ochii pe lume, deși încă de copil îmi ridica unele probleme. Cum nici una dintre persoanele care mă însoțeau în plimbările duminicale prin frumosul Parc de Odihnă și Cultură „I.V. Stalin“ nu părea prea dispusă să răspundă întrebărilor mele agasante, ajunsesem, cu puținele resurse interpretative ale vârstei, la concluzia că tenta verzui-negricioasă a Marelui Bronz era un semn al apartenenței sale la o clasă de forțe obscure și că gestul înțepenit al mâinii drepte, arătând neîncetat către un punct nedefinit la orizont, nu era altceva decât un mod de a ne atrage atenția asupra orei exacte care se putea citi pe marele orologiu din colțul Aleii Trandafirilor. Dispariția miraculoasă a simulacrului, în toiul nopții, a fost pentru mine semnul că ceasul sunase și pentru statui. Cât despre limburile către care se îndreptase bronzul lui Stalin, nu aveam nici o îndoială asupra locului ce trebuia imaginat.

În realitate, mă înșelam de două ori. Ceasul marilor simulacre încă nu sunase, iar statuia nu ajunsese încă în iad. Detaliile acestor avataruri le-am aflat ceva mai târziu, pe când eram student la Institutul de Arte Plastice din București, grație indiscreției unora dintre profesori. După cel de al XX-lea congres al PCUS din februarie 1956, prezența colosului la

intrarea în parc devenise stânjenitoare, dar greu de înlăturat. Prima soluție propusă a fost înlocuirea capului lui Stalin cu cel al lui Lenin, fără deplasarea statuii, care a fi putut rămâne astfel cu brațul ridicat, indicând imperturbabil orizontul, fără a fi prea mult marcată de această schimbare de personalitate. Se pare că, într-adevăr, capul lui Lenin a fost fabricat în mare grabă, fiind gata de „înlocuirea“[1] ce ar fi trebuit să se producă din ordinul „Instanțelor Supreme“, în timpul nopții, pentru a nu „perturba populația“ (toate expresiile între ghilimele aparțin – de la sine înțeles – limbajului de lemn al epocii). În ultima clipă cineva și-a dat seama însă de un mare inconvenient: Stalin era reprezentat în costum de generalisim. Decapitarea și lipirea capului lui Lenin (care nu a fost niciodată militar, după cum se știe) ar fi putut, dacă nu să „perturbe populația“, în orice caz să o „deconcerteze“ destul de serios. S-a găsit atunci o altă soluție, iar previziunile mele de copil s-au adeverit, deși doar parțial. Statuia nu a ajuns chiar în iad, așa cum îmi închipuisem, ci în cuptoarele Combinatului „Scânteia“, unde a fost topită la o temperatură de mii de grade, astfel încât bronzul să poată fi refolosit la fabricarea unei statui a lui Lenin, fără uniformă de data aceasta. Metamorfoza unei statui într-alta s-a operat, așadar, la un nivel mult mai profund, dar oricum nu a fost decât o metamorfoză. Noua statuie, cea a lui Lenin, a fost plasată într-un alt loc în capitală, unde a rămas în picioare până în 1990, când a fost răsturnată, ca atâtea alte statui din fostul bloc sovietic. Nu știu unde a ajuns în cele din urmă.*

Pentru cei care au urmărit, în tumultul anilor 1989–1990, nu doar evenimentele politice reale care au schimbat fața

---

* După ce a fost dată jos de pe soclu în data de 4 martie 1990, statuia lui Lenin a ajuns la Mogoșoaia, în zona limitrofă palatului brâncovenesc, unde a fost vandalizată în repetate rânduri. În 2011, la inițiativa Ioanei Ciocan, artist vizual și asistent la Universitatea Națională de Arte din București, statuia a fost mutată într-un spațiu protejat aparținând Primăriei

109. Statuile lui Lenin și Petru Groza în parcul Palatului de la Mogoșoaia (foto: Maria Stoichiță, 2000)

Europei, ci și expresia lor, istoria e interesantă: simbolică, zgomotoasa cădere a simulacrelor constituie unul dintre fenomenele cele mai semnificative. Demantelarea lor a căpătat adesea aspectele unui adevărat rit de exorcizare, prin intermediul cărora învestirea vechilor imagini cu puteri excepționale era dezamorsată atât material, cât și simbolic. Un Lenin cu gura zdrobită, un Dzerjinski cu ochii sfredeliți, un Sverdlov ciung, iată tot atâtea imagini puternice a căror mutilare ar fi trebuit pe de o parte să canalizeze forțele distructive ale unei „populații perturbate", iar pe de alta, să conducă la fantome lipsite de putere, pe care nici măcar Judecata de Apoi nu le va fi putut resuscita în întregime (fig. 109).

Municipiului București. Pe soclul rămas gol din Piața Presei au fost amplasate vreme de patru ani (2010–2014) lucrări de artă contemporană cu caracter temporar, în cadrul unui proiect de artă în spațiul public intitulat *Proiect 1990* și coordonat de aceeași Ioana Ciocan. Vezi volumul ei, *Proiect 1990. Program de artă în spațiul public 2010–2014*, Editura Vellant, București, 2014 (*n.tr.*).

Ca în orice fenomen iconoclast[2], există în distrugerea idolilor politici ai vechiului totalitarism o dimensiune discutabilă, definită adesea, deși oarecum impropriu, prin termenul de „vandalism", moștenit de la Revoluția Franceză și Restaurație[3]. Fenomenul a făcut recent obiectul a numeroase studii importante[4], dar mi se pare că mai trebuie să subliniez două elemente. Primul îl reprezintă dimensiunea istorică și antropologică a practicilor iconoclaste, în vreme ce al doilea, prea puțin luat în considerare de către istorici, deși esențial, este cel al anticipării, cum ar fi deturnarea practicii „vandalice" într-o „critică activă a vechilor imagini".

Antropologia culturală s-a aplecat de mult asupra fenomenului „pedepsirii simbolice" (*executio in effigie*)[5], în cadrul căreia actul de justiție nu se aplică direct asupra vinovatului, ci asupra simulacrului. Acest tip de condamnare are loc acolo unde inculpatul nu poate, dintr-un motiv sau altul, să fie prezent și să fie, prin urmare, pedepsit direct. Demantelarea vechilor imagini de putere se revendică de la aceste vechi practici, fără a se suprapune perfect cu ele. În actul „vandalismului", imaginea de putere nu este doar condamnată în locul celui pe care îl reprezintă, ea este în același timp „dezamorsată". Aceasta implică credința că idolul ar fi fost învestit la origine cu o forță specială, adesea terifiantă, care trebuie acum învinsă.

Este interesant de notat în acest context faptul că unul dintre cele mai vechi texte cunoscute privind anihilarea puterilor simbolice se referă, la origine, nu la o „imagine", ci la un „loc sacru". Este în același timp semnificativ că acest scenariu se va transforma la un moment dat, aparent fără mare dificultate, într-unul iconoclast. Este vorba de episodul despre Ghedeon și altarul din Baal relatat în Cartea Judecătorilor, VI, 25-28:

În noaptea aceea i-a zis Domnul: „Ia un viţel din cireada tatălui tău şi un taur de şapte ani şi sfărâmă jertfelnicul lui Baal pe care-l are tatăl tău şi taie copacul cel sfânt de lângă el; şi zideşte un jertfelnic în cinstea Domnului Dumnezeului tău, Care ţi S-a arătat pe vârful stâncii acesteia; apoi ia taurul şi-l adu ardere de tot pe lemnele copacului pe care ai să-l tai.“ Atunci Ghedeon a luat zece oameni dintre slugile sale şi a făcut cum grăise Domnul. Şi fiindcă se temea de casnicii tatălui său şi de oamenii din cetate să facă acestea ziua, le-a făcut noaptea. Şi când s-au sculat dimineaţa locuitorii cetăţii, au văzut jertfelnicul lui Baal dărâmat şi copacul cel de lângă el tăiat şi taurul adus ardere de tot pe jertfelnicul cel nou.

Episodul conţine elemente de dezamorsare rituală (înlocuire, schimbare de loc, desfăşurare secretă şi nocturnă) ce vor fi, paradoxal şi probabil inconştient, perpetuate, *mutatis mutandis,* până în epoci foarte recente. Ar fi totuşi deplasat să suspectăm „Instanţele Supreme“ ale unor ţări totalitare din anii ’50 ai secolului trecut de cunoştinţe sau intenţii exegetice veterotestamentare oculte. Dimpotrivă, asemenea conexiuni le-ar fi „tulburat“ profund. Permanenţa unei structuri rituale inflexibile este din această pricină cu atât mai impresionantă. La fel de semnificativă este, de asemenea, iconografia complexă cu care va fi învestit ulterior episodul despre Ghedeon. În unele Biblii ilustrate, demantelarea altarului menţionat în text este înlocuită fără mare dificultate cu un scenariu de distrugere de idoli. Astfel, în miniatura decorând Cartea Judecătorilor, VI, 25–28, dintr-o Biblie din veacul al XIII-lea păstrată la Pierpont Morgan Library (fig. 110), Ghedeon şi acoliţii săi nu distrug un altar, ci statuile nude care îl surmontează. Sunt lovite cu ciocanele, capetele cad deja, iar braţele şi picioarele se fac bucăţi.[6] Uşurinţa, sau chiar nonşalanţa unei astfel de „supra-interpretări“ iconografice se explică probabil prin prestigiul primelor două porunci din Ieşirea 20, 3–4 („Să nu ai alţi dumnezei afară de Mine! Să nu-ţi faci chip cioplit …“)[7] şi prin faptul că şi alte pasaje celebre

110. *Ghedeon și acoliții lui distrug altarul tatălui*, miniatură din secolul al XIII-lea, Pierpont Morgan Library, MS. 638, fol. 13r, New York

din Vechiul Testament abordează, împreună, distrugerea locului și a imaginii sacre (Ieșirea 23, 24):

> Atunci să nu te închini la dumnezeii lor, nici să le slujești, nici să faci după faptele acelora, ci să-i zdrobești de tot și să strici stâlpii lor.

Același proces de dezamorsare se verifică în epocile cultului imperial; e suficient să citim *Historia Augusta* sau alte surse pentru a avea o întreagă serie de dovezi despre divinizarea împăraților romani și despre funcția sacră îndeplinită de

statuile lor. În consecință, nu ar exista o diferență importantă între fenomenele iconoclaste care urmau aproape după fiecare schimbare de împărat și căderea în dizgrație a „zeilor străini". Un pasaj din *Panegiricele* lui Pliniu cel Tânăr relatând *damnatio memoriae* a lui Domitian după asasinarea sa în anul 96 d.Cr. mi se pare important pentru detaliile pe care le conține:

> Le plăcea să strivească la pământ aceste capete pline de trufie, să le zdrobească cu lanțurile, să le maltrateze cu securea, ca și cum fiecare lovitură trebuia însoțită de sânge și de suferință. Nimeni nu a fost în stare să-și stăpânească bucuria și veselia îndelung așteptată, privind ca pe o răzbunare vederea acestor corpuri mutilate și membre făcute bucăți, sau a acestor imagini înspăimântătoare și oribile aruncate și topite în flăcări, astfel încât, ieșind din această spaimă amenințătoare, focul să le redea folosirii și plăcerii oamenilor.[8]

Se constată felul în care metafizica primitivă a imaginii, ce stabilea o echivalență între reprezentare și reprezentat, se conjugă cu credința în puterile superioare conținute de simulacre, a căror neutralizare este garantată doar de distrugerea totală și minuțioasă.[9] Există locuri privilegiate în corpul statuii asupra căreia se concentrează furia distructivă: capul, ochii, gura, dar rezultatul sigur și definitiv îl constituie arderea sau topirea.

Căderea idolilor ce a însoțit schimbările din Europa de Est la finele anilor '80 nu a făcut excepție de la această regulă. Evenimentele au fost prea rapide și adesea prea dureroase pentru a permite răgazul unei dezbateri privind soarta statuilor. Calitatea lor artistică nu era suficient de marcantă pentru a le dedica un muzeu special (gigantismul lor, pe de altă parte, făcând dificilă această sarcină), dar conservarea lor într-un depozit, sau – de ce nu? – într-un parc consacrat

111. Krzysztof Bednarski, *Total Portrait of Marx*, instalație, 1978

„atracțiilor istoriei", cum este cazul astăzi, reprezintă o soluție convenabilă, mai adecvată Timpurilor Moderne decât eliminarea lor definitivă. Va exista poate într-o zi ocazia și mijloacele de a constitui din rămășițele supraviețuitoare un astfel de „muzeu al curiozităților". Acesta ar trebui, în principiu, să ofere o reflecție (relativă) asupra imaginilor și a practicilor de neutralizare a acestei forțe. O secțiune specială ar putea fi rezervată unor fenomene paralele, unei „critici active a vechilor simulacre". Asupra acestui aspect, mai puțin cunoscut, aș dori să mă opresc acum, cu ajutorul a două exemple.

Primul este o „instalație" realizată în 1978 de artistul polonez Krzysztof Bednarski cu titlul *Total Portrait of Marx* (fig. 111). Erau – mai trebuie oare subliniat? – anii în care se afirma Solidarność, înaintea loviturii de stat înfăptuite de Jaruzelski. Erau și anii curentului Pop Art american care, mai ales datorită lui Andy Warhol (fig. 99), dezvolta o reflecție asupra icoanei seriale și consumării imaginilor în repetarea lor infinită.[10] Instalația lui Bednarski era rodul semnificativ

112. Sibylle Bergemann, *Fără titlu*, 1986, fotografie

al amestecului între fronda tinerilor artiști polonezi, atinși de valul de libertate, și dezamăgirea tipică a societăților de consum. Căci ceea ce se „consuma“ în *Total Portrait of Marx* era chiar un imaginar revolut. Ceea ce se repetă aproape la infinit nu este „bustul“, ci „capul“ detașat a lui Marx. Capetele din ghips (așadar dintr-un material ieftin și sinonim cu „mulajul“ și cu „multiplul“) sunt instalate pe o estradă de lemn, evocând totodată etalajele de bâlci și eșafodajele Revoluției. Ambiguitatea și ambivalența sunt explicite și atât de subversive, încât această instalație nu ar fi putut fi realizată în timpul stării de urgență de după 1981.[11]

Al doilea exemplu pe care aș dori să-l evoc aici este ulterior și provine dintr-o altă țară, completându-l însă pe primul într-o manieră singulară. Este vorba despre unul din instantaneele realizate în 1986 de o fotografă renumită din fosta RDG, Sibylle Bergemann, cu ocazia instalării în Berlinul de Est a monumentului omagial dedicat lui Marx și Engels datorat sculptorului regimului lui Honecker, Ludwig Engelhardt (fig. 112). De

113. René Magritte, *L'au-delà*, 1938, 73 × 51cm,
colecție particulară, Bruxelles

data aceasta, „Instanțele Supreme“ înseși i-au încredințat Sibyllei Bergemann sarcina de a însoți instalația „Marx-Engels-Denkmalanlage“ pas cu pas, printr-o serie de fotografii cu caracter documentar. Rezultatul a fost extraordinar: o capodoperă a artei fotografice și a imaginarului subversiv. Paradoxul este total și cu atât mai semnificativ cu cât marea ironie ce se detașează din întreaga serie este rezultatul unui „obiectiv“. Ochiul fotografic este cel care surprinde absurditatea și anacronismul acestor două trupuri fără cap. Dar în spatele lui se ascunde, să nu uităm, ochiul artistului și cultura sa vizuală. Dacă în filigranul instalației lui Bednarski (fig. 111) se citea lecția Pop Art a lui Warhol, în spatele instantaneelor Sibyllei Bergemann se citește, așa cum s-a mai afirmat, lecția suprarealismului lui Magritte.[12]

Există mai multe opere ale suprarealistului belgian care ar putea fi evocate aici, dar una mi se pare în mod special semnificativă. Este vorba de tabloul intitulat *L'au-delà* datând din 1938 (fig. 113), în care ni se arată un soclu gol într-un peisaj nepopulat, cu orizontul jos dominat de un cer acoperit. Soclul golit ar putea fi considerat, prin anticipare și autonomasie, o emblemă a dispariției idolilor în perioada contemporană, provocând o întrebare inconturnabilă: câtă vreme va rămâne gol?

Note

Cum se savurează un tablou

1. Vezi mai ales Charles Hope, „The «Camerini d'Alabastro» of Alfonso d'Este", *The Burlington Magazine* 113, 1971, pp. 641–650 și pp. 712–721; Michaela J. Marek, „Ekphrasis und Herrscherallegorie", în *Römische Studien der Bibliotheca Hertziana*, 3, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms, 1985, pp. 39–74; John Shearman, „Alfonso d'Este's Camerino", în *Il se rendit en Italie. Etudes offertes à André Chastel*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1987, pp. 209–229; Rona Goffen, *Titian's Women*, Yale University Press, New Haven/London, 1997, pp. 107–126; Stephen Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale University Press, New Haven/London, 2006, pp. 251–269 (în special p. 253); Anthony Colantuono, *Titian, Colonna and the Renaissance Science of Procreation*, Ashgate, Farnham/Burlington, 2010, pp. 131–152.
2. Michaela J. Marek, „Ekphrasis und Herrscherallegorie", pp. 123–137; Philipp Fehl, *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting*, IRSA, Wien, 1992, pp. 46–87; Rona Goffen (vezi *supra*, nota 1), p. 110.
3. Vezi Rensselaer W. Lee, *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting* [1942], W.W. Norton, New York, 1967, care își păstrează intact interesul.
4. Din imensa literatură consacrată acestei probleme am profitat în mod special de pe urma lecturii articolelor lui Fritz Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike" și Otto Schönberger, „Die Bilder des Philostratos", amândouă apărute în Gottfried

Boehm și Helmut Pfotenhauer (ed.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, Fink, München, 1995, pp. 143–155 și pp. 157–173, și articolelor lui Simon Goldhill, „The Naïve and Knowing Eye: Ecphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World", și Norman Bryson, „Philostratus and the Imaginary Museum", ambele în Simon Goldhill și Robin Osborne (ed.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 197–223 și pp. 255–282.

5. „*Illustrisimo Signore mio, L'altro girono con la debita mia reverentia recevi le lettere sue insieme con il tellaro et tella che la mi manda, et lette le lettere et la informatione inclusa la mi è parso tanto bella et ingegnosa, che non so che si potesse trovare et veramente quanto più vi ho pensato, tanto più mi sono confirmato in una opinione che la grandezza de l'arte di pictori antichi era in gran parte, anzi in tutto aiutata da quelli gran Principi, quali ingeniosissimi li ordinaveno, di che poi avevano tanta fama et laude.* […] *Ma lasciamo stare… io affirmo che più grata cosa né più conforme al mio core Vostra Illustrissima Signoria non mi haveria potuto ordinare, et li son per mettervi ogni mia industria et studio, acciò che la vengi bella*" (scrisoare publicată de Giuseppe Campori, „Tiziano e gli estensi", *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti*, 27 [1874], pp. 581–620 [aici pp. 586–587]).
6. Pentru plurisenzorialitatea la lucru în picturile pentru „Camerino d'alabastro", vezi frumosul studiu semnat de Valeska von Rosen, „«*Diletto dei sensi*» und «*diletto dell'intelletto*». Bellinis und Tizians «Bacchanalien» für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext", *Städel Jahrbuch* NF. 18, 2001, pp. 81–112.
7. Vezi Philostrate, *La Galerie de tableaux*, trad. de Auguste Bougot, revăzută de François Lissarrague, prefață de Pierre Hadot, Les Belles Lettres, Paris, 1991, pp. 17–21.
8. Vezi catalogul expoziției *Rubens copista de Tiziano*, Prado, Madrid, 1987, în special pp. 20–24.
9. Vezi, în această ordine de idei, Richard Foerster, „Philostrats Gemälde in der Renaissance", *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 25, 1904, pp. 15–48.
10. Toate citatele din traducerea italiană a lui Demetrius Moschus sunt extrase din transcrierea realizată de Maria Raina Fehl după

Ms. Ital. 1091 de la Bibliothèque Nationale din Paris și publicată de Michaela J. Marek, „Ekphrasis und Herrscherallegorie", pp. 133–135.

11. Aristotel, *Despre suflet* (II, 11, 422b), traducere din greacă și note de Alexander Baumgarten, Humanitas, București, 2005, p. 143. Vezi și Aristotel, *Despre suflet*, traducere și note de N.I. Ștefănescu, Editura Aion, Oradea, 1996, p. 54, cu ușoare diferențe: „Între obiectul pipăibil și simțul pipăitului însuși există același raport. În adevăr, dacă pipăitul nu este o simțire unică, ci de mai multe feluri, e necesar ca și obiectele pipăibile să fie mai multe. Rămâne însă o nedumerire: dacă sunt mai multe simțuri ale pipăitului sau numai unul și care este organul de percepere care săvârșește pipăirea obiectului pipăibil."
12. Pentru textul grec al lui Filostrat se vor consulta Philostratus, *Imagines*/Callistratus, *Descriptions*, trad. engl. de Arthur Fairbanks, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)/W. Heinemann, London, 1979, pp. 20–28 și Philostratus, *Die Bilder.* Griechisch-deutsch, nach Vorarbeiten von Ernst Kalinka, trad. de Otto Schönberger, E. Heimeran, München, 1968, pp. 98–103.
13. În scrisoarea publicată de Giuseppe Campori, „Tiziano e gli estensi", *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti* 27, 1874, pp. 581–620 (aici pp. 586–587).
14. Pentru pictura lui Tițian și plurisenzorialitate se va consulta frumosul text al Luciei Corrain, „Les sens de Vénus", Omar Calabrese (ed.), *Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien*, catalogul expoziției de la Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 2003–2004, pp. 165–181. Pentru context, vezi Tonino Tornitore, *Scambi di sensi. Preistoria delle sinestesie*, Centro Scientifico Torinese, Torino, 1988. Pentru receptarea tabloului lui Tițian, vezi Anthony Colantuono, „Titian's Tender Infants. On the Imitation of Venetian Painting in Baroque Rome", *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance* 3, 1989, pp. 207–234.
15. „*E piacemi sia nella storia chi ammonisca e insegni a noi quello che ivi si facci, o chiami con la mano a vedere, o con viso cruccioso e con gli occhi turbati minacci che niuno verso loro vada, o dimostri qualche pericolo o cosa ivi maravigliosa, o te inviti a piagnere con loro insieme o a ridere*" (Leon Battista Alberti, *La Peinture*, text latin, versiune

franceză, versiune italiană, ediție îngrijită de Thomas Golsenne și Bertrand Prévost, revăzută de Yves Hersant, Seuil, Paris, 2004, pp. 149 și 250). Vezi și Leon Battista Alberti, *Despre pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, Editura Meridiane, București, 1969, pp. 54–55: „Și mi se pare potrivit ca în subiectul nostru să fie ceva [*sic!*] care să ne învețe și să ne arate ceea ce se petrece acolo, fie că acest subiect [*sic!*] ne atrage printr-o chemare a mâinii, fie că, printr-o privire mânioasă și cu ochii tulburați, ne vestește că nu trebuie să ne apropiem; fie că ne arată că ne amenință un pericol sau, dimpotrivă, că ne așteaptă ceva minunat; fie că ne invită să plângem ori să râdem cu celelalte personaje."

16. „Deși merele sunt plăcute și pentru miros și văz, ținta lor ultimă e gustul" (Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione di diversi imagini*, Roma, 1603, p. 448).
17. Expresiile îi aparțin lui Piero Camporesi, care consacră pagini foarte frumoase simbolismului senzualist al mărului în Renaștere în cartea sa *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano, 1985, pp. 7–34.
18. În legătură cu istoria acestui motiv vezi Perrine Galand-Hallyn, *Le Reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Droz, Genève, 1994, în special pp. 56–62.
19. Vezi în acest sens Marc Eli Blanchard, „Problèmes du texte et du tableau: les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'Empire", în Barbara Cassin *et alii* (ed.), *Le Plaisir de parler. Etudes de sophistique comparée*, Éditions de Minuit, Paris, 1986, pp. 131–154.
20. Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, trad. de Jean Martin după *Hypnerotomachia Poliphili* [Kerver, Paris, 1546], ed. Gilles Polizzi, Imprimerie nationale, Paris, 1994, p. 78.
21. „*Non igitur, ut platonici, sed ut peripatetici dicamus, non solum per uisum uel auditum pulchri speciem deferri ad animam, sed etiam per tactum et olfactum. Siquidem in olfactilibus et tactilibus ratio pulchri dignoscitur, per gustum uero non nisi quo subit tactus rationem: quo enim per basia in labiis, lingua atque ore dulcedinem quadam degustamus, etiam per gustum species pulchri defertur*" (Agostino Nifo, *De Pulchro et Amore*, 1530 / *Du beau et de l'amour*, trad. fr. de Laurence Boulègue, Belles Lettres, Paris, 2003, pp. 86–87).

22. Scriu cu bună știință acest cuvânt cu minusculă – *cupido* –, căci așa apare el la Nifo, care îl investește cu conotații foarte apropiate de ceea ce astăzi am desemna mai degrabă prin cuvântul *libido*.
23. „*Puossi ben dire, che quantunque il Pittore non possa dipinger le cose, che soggiacciono al tatto; come sarebbe la freddezza della neve: o al gusto; come la dolcezza del mele: dipinge non di meno i pensieri e gli effetti dell'animo*“ (Mark W. Roskill, *Dolce's* «Aretino» *and Venetian Art Theory of the Cinquecento* [1968], University of Toronto Press in association with Renaissance Society of America, Toronto, 2000, pp. 96–97). Pentru traducerea românească, vezi Lodovico Dolce, „Dialog despre pictură intitulat Aretino“, în *Secolul de aur al picturii venețiene*, traducere, note și indice de Oana Busuioceanu, antologie, prefață și texte introductive de Victor Ieronim Stoichiță, Editura Meridiane, București, 1980, p. 269.
24. Robert Klein, *La Forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 341–353. Pentru versiunea românească, vezi Robert Klein, *Forma și inteligibilul. Scrieri despre Renaștere și arta modernă*, 2 vol., traducere de Viorel Harosa, prefață de Ion Frunzetti, Editura Meridiane, București, 1977, vol. 2, pp. 134–151. Pentru istoria noțiunii de gust (și „bun-gust“) se pot consulta acum: Ute Frackowiak, *Der gute Geschmack. Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs*, Fink, München, 1994; George Dickie, *The Century of Taste. The Philosophical Odyssey of Taste in Eighteenth Century*, Oxford University Press, Oxford, 1996; Carolyn Korsmeyer, *Making Sense of Taste*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1999; Roland Kanz, *Malerei als Augenschmaus. Der „gute Geschmack“ und die Allianz der Sinne in der Kunst des Barock*, Kreis der Freunde des Seminars für Kunstgeschichte der Heinrich-Heine-Universität, Düsseldorf, 2001; Vernon Hyde-Minor, *The Death of the Baroque and the Rhetoric of Good Taste*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005; Nicola Perullo, *Per un' estetica del cibo*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo, 2006. În ce privește Renașterea, trebuie adăugate considerațiile importante ale lui David Summers, *The Judgement of Sense. Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* [1987], Cambridge University Press, Cambridge, 1994, în special pp. 54–109, și

Michel Jeanneret, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, J. Corti, Paris, 1987.

25. „*…la pratica fa il giudicio: e vi affermo, ch'è piu agevole, che l'intelletto, che l'occhio, s'inganni. Non di meno tenete pur fermo, che in tutti è posto naturalemente un certo gusto del bene e del male, e cosi del bello e del brutto, in modo, ch'è lo conoscono*" (Roskill, *Dolce's* «Aretino», pp. 102–103). Pentru traducerea românească: Lodovico Dolce, „Dialog despre pictură intitulat Aretino", ed. cit., p. 273.

Sens al lecturii şi structură a imaginii. Câteva consideraţii cu privire la arta narativă a lui Giotto

1. „*Giotto rimutò l'arte del dipingere di grecho in latino e ridusse al moderno; e ebe l'arte più compiuta ch'avessi mai più nessuno*" (Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, ediţie îngrijită de Fabio Frezzato, N. Pozza, Vicenza, 2003, p. 63). Versiunea românească: Cennino Cennini, *Tratatul de pictură*, traducere, note şi indice de N.Al. Toscani, prefaţă de Victor Ieronim Stoichiţă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977, p. 36.
2. Semnalez totuşi existenţa a trei studii importante: M. Imdahl, *Giotto Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*, Fink, München, 1988; M. Aronberg-Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches*, 431–1600, University of Chicago Press, Chicago/London, 1990, pp. 43–70; W. Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, C.H. Beck, München, 1996, pp. 16–50. La data publicării acestui studiu n-am avut posibilitatea să consult volumul lui Andrew Ladis, *Giotto's O: Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, Penn State University Press, University Park, Pa., 2009.
3. Se pot consulta: Serena Romano, *La O di Giotto*, Electa, Milano, 2008; Chiara Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la Cappella degli Scrovegni*, Einaudi, Torino, 2008; Anne Derbes, Mark Sandona, *The Usurer's Heart: Giotto, Enrico Scrovegni, and the Arena Chapel in Padua*, Pennsylvania State University, University Park, 2008.

4. Pentru iconografia capelei, vezi studiul fundamental al Ursulei Schlegel „Zum Bildprogramm der Arena Kapelle“, în *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20 (1957), pp. 125–146.
5. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori…* (ediția G. Milanesi), G.C. Samsoni, Firenze, 1878, vol. I, pp. 369 și urm. Pentru versiunea românească, vezi și Giorgio Vasari, *Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți*, 2 vol., traducere de Ștefan Crudu, Editura Meridiane, București, 1962, pp. 214–226.
6. Termenul apare la L.B. Alberti, *De Pictura* (1435), „Amplissimum pictoris opus historia“. („Pentru pictor, istoria aleasă este foarte importantă“, în Leon Battista Alberti, *Despre Pictură*, traducere și note de George Lăzărescu, p. 44.) Vezi și K. Patz, „Zum Begriff der «Historia», in L.B. Albertis *De Pictura*“, în *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1989), pp. 269–287.
7. M. Aronberg Lavin, *op. cit.* și M. Imdahl, *op. cit.*
8. Să revenim, o dată în plus, la textul fundamental al lui H. Wölfflin, *Über das Rechts und Links im Bilde*, în *Gedanken zur Kunstgeschichte*, B. Schwabe, Basel, 1941, pp. 82–96. Vezi și R. Needham (ed.), *Right and Left, essays in Dual Symbolic Classification*, University of Chicago Press, Chicago, 1973 și H. Luschey, *Rechts und Links. Untersuchungen über Bewegungsrichtung, Seitenordnung und Höhenordnung als Elemente der antiken Bildsprache*, Wasmuth, Tübingen, 1997, precum și recenta carte a lui James Hall, *The Sinister Side. How left–right Symbolism shaped Western Art*, Oxford University Press, Oxford, 2008. Vezi, de asemenea, Andrew Ladis, *Giotto's O: Narrative, Figuration, and Pictorial Ingenuity in the Arena Chapel*, Pennsylvania State University, University Park, 2009.
9. Ioannis de Cavlibvs, *Meditaciones vite Christi olim S. Bonauenturo attributae, cvra et stvdio M. Stallings-Tanney,* Brepols, Turnholt, 1997, pp. 45–48: „Adueniente autem quadragesima die, prout in lege statutum erat, exivit extra Domina cum puero Iesu et Ioseph et iuerunt de Bethleem in Hierusalem, quae sunt quinque miliaria. Vade et tu cum eis: adiuua portare puerum et conspice attente singula que dicuntur et fiunt, quae devotissima sunt. Adducunt ergo Dominum templi, ad templum Domini. Cumque intrassent templum, emerunt *duos torture, aut duos pullos columbarum*, ut offerent pro eo sicut pro pauperibus fiebat. Et quia erant pauperrimi […].

Et *ecce Simeon iustus in spiritu uenit in templum* ut, sicut *responsum accepterat*, ut *uideret Christum Dominum.* Cum autem festinanter uenis uidisset eum, statim cognovit eum prophetico spiritu. Et accelerans, adorauit eum inter brachia matris. Puer autem benedixit eum… Quod mater intelligens, quamuis admirans, porrexit eum Simeoni. Ille autem gaudenter et reuerenter *in ulnis suis eum* suscipiens, surrexit *benedicens Deum: Nunc dimittis* etc. Et prophetauit de passione ipsius. Superuenit et *Anna prophetissa*, et adorans eum similiter de eo *loquebatur*. *Mater* uero super his admirans *omnia conseruabat in corde suo*. Deinde puer Iesus extendens brachia uersus matrem ad eam rediit."

10. Pentru o abordare semiotică a problemei cadrului, vezi M. Shapiro, „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs", în *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, George Braziller, New York, 1994, pp. 1–32; GROUPE μ (F. Edeline/J.M. Klinkenberg/Ph. Minguet), *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Paris, 1992, pp. 377–399. Vezi de asemenea V.I. Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne* [Meridiane, București, 1999], Humanitas, București, 2012.
11. Ioannis de Cavlibus, *Meditaciones vite Christi*, ed. cit., p. 45.
12. Vezi, în această ordine de idei, E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens* [1955], Metzler, Stuttgart, 1989, pp. 139–189 și G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, pp. 105–121.
13. Vezi F. Deuchler, *Duccio*, Electa, Milano, 1984.
14. M. Schapiro, *Words and Pictures: On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*, Mouton, The Hague/Paris, 1973, pp. 37–49. În legătură cu problemele suscitate de reprezentarea din profil, vezi și R. Tefnin, „Regard de face–regard de profil. Remarques préliminaires sur les avatars d'un couple sémiotique", în *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. Université Libre de Bruxelles*, XVII, 1995, pp. 7–25 și V. I. Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, Humanitas, București, 2009, pp. 26–41.
15. J. Rebold Benton, „Perspective and the Spectator's Pattern of Circulation in Assisi and Padua", în *Artibus et Historiae*, 19, 1989, cu bibliografia anterioară.
16. M. Alpatoff, „Parallelism of Giotto's Paduan Frescos", în *The Art Bulletin*, 29, 1947, pp. 149–154.

1. C. Brandi, *Pietro Lorenzetti. Affreschi nella Basilica inferiore di Assisi*, Edizioni mediterranee, Roma, 1958 (acum în C. Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento*, ediție îngrijită de M. Cordaro, Einaudi, Torino, 1991, p. 116). Pentru semnificația și funcția banchetei în *trompe-l'œil*, vezi H.B.J. Maginnis, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle*, Princeton University, 1975, pp. 117–129.
2. C. Brandi, *Duccio*, Vallecchi, Firenze, 1951, pp. 34–35.
3. *Ibid*., pp. 29–30.
4. Trimit pentru ceea ce urmează la studiul meu „Note sull' iconografia della *Madonna dei Francescani*", în *Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte* [Roma], 1, 1974, pp. 159–168.
5. E. Millar, *La Miniature anglaise du Xe au XIIIe siècle*, Van Oest, Paris–Bruxelles, 1926, p. 67.
6. Despre Duccio și miniatura gotică, vezi mai ales J.H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton University Press, Princeton, 1979, I.
7. Pentru conceptul de *Andachtsbild* mă limitez să trimit la două studii fundamentale: E. Panofsky, „Imago Pietatis", în *Festschrift für M.J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, E.A. Seemann, Leipzig, 1927, pp. 261 și urm. și H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Mann, Berlin, 1981.
8. Vezi E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting, An Illustrated Index*, L.S. Olschki, Firenze, 1949, n. 131; F. Zuliani, *Venezia e Bisanzio*, catalogul expoziției, Venezia, 1974, n. 66, iar pentru contextul care ne interesează, K. Krüger, „Mimesis als Bildlichkeit des Scheins – Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento", în *Künstlerischer Austasch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte* Berlin, 15–20. iulie 1992, volum îngrijit de Th.W. Gaethgens, Akademie Verlag, Berlin, 1993, II, p. 425.
9. Vezi H. Hlaváčková, H. Seifertová, „Mostecká Madonna–Imitatio a symbol", în *Umění*, 33, 1985, pp. 44–57 (cu un rezumat în engleză) și K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Studien*

[zur ästhetischen Illusion in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001, pp. 56–57.

10. C. Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento*, ediție îngrijită de M. Cordaro, Einaudi, Torino, 1991, pp. 25–26.
11. C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, Einaudi, Torino, 1962, p. 90.
12. Vezi studiul lui Paolo D'Angelo, „Dalla «realtà pura» all' «astanza»", în *Per Cesare Brandi*, sub îngrijirea lui M. Andaloro *et alii*, De Luca Edizioni d'Arte, Roma, 1988, pp. 21–28.
13. C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 279–280.
14. L. Russo, „Carmine o della Pittura", în L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni, *I Dialoghi sulle arti di Cesare Brandi*, Centro internazionale studi di estetica, Palermo, 1997 (*Aesthetica Preprint*, 51), p. 37.
15. Denis Diderot, „Cugetări răzlețe asupra picturii, sculpturii, arhitecturii și poeziei", în *Scrieri despre artă*, traducere de Gellu Naum, Editura Meridiane, București, 1967, p. 114. D. Diderot, „Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie", în D. Diderot, *Œuvres*, IV. *Esthétique-Théâtre*, Robert Laffont, Paris, 1996, pp. 1034–1035. Vezi, în această ordine de idei, observațiile lui M. Fried în *Absorbtion and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of Chicago Press, Chicago, 1980, pp. 96–97 și cele ale lui W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, Mäander, München, 1983, pp.10 și urm.
16. O. Marquard, „Kunst als Antifiktion – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive", în D. Henrich, W. Iser, *Funktionen des Fiktiven*, Fink, München, 1983 (*Poetik und Hermeneutik*, X), pp. 35–55.
17. E. Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, 1932 (ediție nouă, Berlin, 1997). Pentru dezvoltări ulterioare, îmi permit să trimit la cartea mea *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne* [Meridiane, București, 1999], trad. de Andrei Niculescu, Humanitas, București, 2012.
18. A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Gebr. Mann, Berlin, 1964.
19. L. Marin, *Etudes sémiologiques. Ecritures, Peintures*, Klincksieck, Paris, 1971.

20. S. Sandström, *Levels of Unreality*, Almqvist & Wiksell, Uppsala, 1963.
21. P. Philippot, *Pictura flamandă și Renașterea italiană*, traducere din limba italiană de Anca Giurescu, prefață de Vasile Drăguț, Meridiane, București, 1975.

Efigia *in scuto*

1. Museo del Prado, număr de inventar 1326.
2. Vezi recenta apariție: Joan Sureda i Pons *et alii*, *Exposición Universal de Sevilla 1992. Arte y cultura en torno a 1492*, Sevilla, 1992, p. 309.
3. Pentru mai multe detalii, vezi Craig Harbison, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and Reformation*, Garland, New York/London, 1976 și Hans Belting, Dagmar Eichberger (ed.), *Jan van Eyck als Erzähler. Frühe Tafelbilder im Umkreis der New Yorker Doppeltafel*, Werner'sche Verlagsgesellschaft, Worms, 1983.
4. Pe cât știu, primul care l-a remarcat a fost Jacques Vilain, „«L'Autoportrait caché» dans la peinture flamande du XVe siècle", în *Revue de l'Art*, 8, 1970, pp. 53–55. Vezi și Victor I. Stoichita, „El autor como detalle", în *Museo del Prado, Fragmentos y detalles*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 1997, pp. 258–269, care servește drept punct de pornire pentru prezentul articol.
5. Vezi în continuare E.H. Gombrich, *Moștenirea lui Apelles. Studii despre arta Renașterii*, traducere de Florin Ionescu, Meridiane, București, 1981, pp. 5–66.
6. Pentru tradiția acestui artificiu și dezvoltările sale, vezi Victor I. Stoichiță, *Instaurarea tabloului. Metapictura în zorii Timpurilor Moderne* [Meridiane, București, 1999], Humanitas, București, 2012, pp. 258 și urm.
7. Stoichiță, *Instaurarea tabloului*, pp. 336–364.
8 Literatura în jurul acestui tablou este considerabilă. Vezi, între contribuțiile recente: Linda Seidel, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993; Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the*

Enigma of Van Eyck's Double Portrait, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1994.

9. Vezi Hans Belting, Christiane Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, Hirmer, München, 1994, pp. 175–176.
10. D.G. Carter, „Reflections in Armor in the Canon van der Paele Madonna", *The Art Bulletin*, 36, 1954, pp. 60–62. Bibliografia privind această operă a lui Van Eyck e vastă. Vezi mai recentul studiu al lui Bret Rothstein, „Vision and Devotion in Jan van Eyck's' Virgin and Child with Canon Joris van der Paele", *Word and Image*, 15, 1999, pp. 262–276 (care menționează literatura anterioară).
11. Rudolf Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60, 1991, pp. 459–490, reluat acum în R. Preimesberger, *Paragons and Paragone*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2011, pp. 23–53.
12. Vezi pe această temă: Felix Preisshofen, „Phidias-Daedalus auf dem Schild der Athena Parthenos", în *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 89, 1974, pp. 50–69; Tonio Hölscher, Erika Simon, „Die Amazonenschlacht auf dem Schild des Athena Parthenos", în *Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts*, Athenische Abteilung, 91, 1976, pp. 115–148; Andreas Thielemann, *Phidias im Quattrocento* (Diss.), Köln, 1992; Stefanie Marschke, *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*, VDG, Weimar, 1998, pp. 57–59 și 111–113.
13. Expresia este a lui Bartholomaeus Facius, pentru care vezi M. Baxandall, „Bartholomaeus Facius on Painting. A Fifteenth-Century Manuscript of «De Viris Illustribus»", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 1964, pp. 90–107, aici p. 103.
14. Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon", p. 484.
15. Vezi Julius Müller Hofstede, „Der Künstler im Humilitas-Gestus. Altniederländische Selbstporträts und ihre Signifikanz im Bildkontext", în Gunter Schweikhart (ed.), *Autobiographie und Selbstportrait in der Renaissance*, W. König, Köln, 1998, pp. 39–68 (aici pp. 49–52).

16. Cicero, *Tusculanae disputationes* I, 15, 34: „*Opifices post mortem nobilitari volunt. Quid enim Phidias sui similem speciem inclusit in clypeo Minervae, cum inscribere <nomen> non liceret?*“
17. Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium*, VIII, 14, 6: „*Ceterum sordido studio deditum ingenium (scl. Fabii Pictoris) qualemcumque illum laborem suum silentio obliterari noluit, videlicet Phidiae secutus exemplum, qui clypeo Minervae effigiem suam inclusit, qua convulsa tota operis conligatio solveretur*.“
18. Plutarh, Pericle, 31. Vezi și Plutarh, „Pericle“, 31, *Vieți paralele*, vol. I, studiu introductiv, traducere și note de N.I. Barbu, Editura Științifică, București, 1960, p. 35: „…faima lucrărilor lui Fidias a apăsat greu asupra lui însuși, copleșindu-l cu ura, și mai ales faptul că, sculptând pe scutul zeiței Atena lupta împotriva amazoanelor, s-a făcut pe sine însuși sub chipul unui bătrân pleșuv care ridică o piatră cu amândouă mâinile. Și a mai făcut și chipul lui Pericles, mare, luptând împotriva unei amazoane. Iar forma mâinii, care întinde o lance spre ochii lui Pericles, făcută cu multă iscusință, voiește parcă să ascundă violența care țâșnește din amândouă părțile.“
19. Paul Barolsky, *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, Pennsylvania State University Press, Pennsylvania/London, 1990, pp. 107 și urm. și Thielemann, *Phidias im Quattrocento*, pp. 172–180.
20. Pliniu cel Bătrân, *Naturalis historia*, XXXVI, 18–19, iar în Renaștere Antonio Averlino, zis și Filarete, *Trattato d'architettura*, XIX, fol. 154 v (editat de Anna Maria Finoli și Liliana Grassi, Il Polifilo, Milano, 1972, vol. II, p. 576), spun că scutul Minervei ar fi fost decorat atât cu o Amazonomahie, cât și cu o Centauromahie.
21. Pentru acest trop, vezi Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, M. Hueber, München, 1960, vol. II, nr. 568. Pentru complexitatea motivului scutului-oglindă la Van Eyck, vezi Preimesberger, „Zu Jan van Eycks Diptychon“, pp. 472–475.
22. Vezi Martin Davies, *National Gallery Catalogues. The Early Netherlandish School* (1945), reed. 1987, nr. 3902, pp. 96–97.
23. Pentru această noțiune, vezi în continuare Erwin Panofsky, *Early Netherlandish School. Its Origins and Character* [1953], Harper & Row, New York/Hagerstown/San Francisco/London, 1971, vol. I, pp. 149–177.

1. Pentru versiunea românească, vezi Giovanni Pietro Bellori, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților moderni*, traducere și note de Oana Busuioceanu, prefață de Viorica Guy Marica, Meridiane, București, 1975, vol. I, p. 249. Gian Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1672, p. 202: „[…] *non riguardando punto, anzi spregiando gli eccellentissimi marmi de gli Antichi, e le pitture tanto celebri di Raffaelle, si propose la sola natura per oggetto del suo pennello*."
2. Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem, 1605, Fol. 191: „*Dan zijn segghen is/dat alle dinghen niet dan Bagatelli, kinderwerck/oft bueselinghen zijn/t'zy wat/oft van wien gheschildert/soo sy niet nae t'leven ghedaen/en gheschildert en zijn/en datter niet goet/oft beter en can wesen/dan de Natuere te volghen. Alsoo dat hy niet eenen enckelen treck en doet / oft hy en sittet vlack nae t'leven en copieert/end' en schildert*." (Vezi și Carel van Mander, *Cartea pictorilor*, traducere din limba olandeză de H.R. Radian, prefață de Viorica Guy Marica, Meridiane, București, 1977 – *n.tr.*)
3. Din copleșitor de vasta literatură dedicată iconografiei îngerilor vom reține mai ales contribuții mai recente, cum ar fi: Marco Bussagli, *Storia degli angeli*, Rusconi, Milano, 1991; Kristina Hermann Fiore, „Gli angeli nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari", în Bonita Cleri, *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, Electa, Milano, 1997, pp. 89–110; Michael Cole, „Angel/Demon", în Victor I. Stoichita (ed.), *Das Double* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 113), Harrassowitz in Kommission, Wiesbaden, 2006, pp. 121–133.
4. Pentru problemele legate de narațiunea figurativă în picturile cu *mezze figure* se poate acum consulta excelenta carte a Sandrei Gianfreda, *Caravaggio, Guercino, Mattia Preti. Das halbfigürige Historienbild und die Sammler des Seicento*, Edition Imorde, Emsdetten/Berlin, 2005 (cu privire la *Sacrificiul lui Isaac*, vezi p. 91).
5. Detalii la Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris, 1972; Victor I. Stoichiță, *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur*, traducere de Ruxandra Demetrescu și Anca Oroveanu, Humanitas, București, 2011, pp. 86–114; Michael Cole, „The Demonic Arts and The Origin of the Medium",

în *The Art Bulletin*, 2002, pp. 621–640; Stephan Kunz, Johannes Stückelberger, Beat Wismer (ed.), *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, Hirmer, Aarau/München, 2005.

6. Vezi mai recent Jutta Held, *Caravaggio. Politik und Martyrium der Körper*, Reimer, Berlin, 1996, p. 86.
7. Vezi foarte frumosul studiu recent despre acest celebru tablou de Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*, Edition Imorde, Emsdetten/Berlin, 2001, pp. 141–203.
8. Vezi Werner Weisbach, „Die Darstellung der Inspiration auf mittelalterlichen Evangelistenbildern", în *Rivista di Archeologia Cristiana*, XVI (1939), pp. 101–127; Irving Lavin, „Divine Inspiration in Caravaggio's Two St. Matthews", în *The Art Bulletin*, 56 (1974), pp. 59–114; T. Thomas, „Expressive Aspects of Caravaggio's First Inspiration of Saint Matthew", în *The Art Bulletin*, 67 (1985), pp. 636–652.
9. „[…] *il quadro d'un certo s. Matteo, che prima aveva fatto per quell' altare di s. Luigi, e non era a veruno piacciuto, egli per esser' opera di Michelagnolo, se'l prese*" (Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, 1649, p. 137).
10. Bellori, *Viețile…*, ed. cit., p. 252. Bellori, *Le Vite*, pp. 205–206: „*…poiche havendo egli terminato il quadro di mezzo di San Matteo, e postolo su l'altare, fu tolto via da i Preti, con dire che quella figura non haveva decoro, ne aspetto di santo, stando a sedere con le gambe incavalcate, e co' piedi rozzamente esposti al popolo. Si disperava il Caravaggio per tale affronto nella prima opera da esso publicata in Chiesa, quando il Marchese Giustiniani si mosse a favorirlo, e liberollo da questa pena, poiche interpostosi con quei Sacerdoti, si prese per se il quadro, e gliene fece fare un altro diverso, che è quello si vede hora su l'altare.*"
11. Lavin, „Divine Inspiration".
12. Detalii în Victor I. Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, trad. de Delia Răzdolescu, Humanitas, București, 2008.
13. Vezi și interpretările lui Janis C. Bell, „Light and Color in Caravaggio's «Supper at Emmaus»", în *Artibus & Historiae*, 31 (1995), pp. 139–169, cele ale lui Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, W. Fink, München, 2001, pp. 262–266 și Lorenzo

Pericolo, „Visualizing Appearance and Disappearance: on Caravaggio's London Supper at Emmaus", *The Art Bulletin*, LXXXIX/3 (2007), pp. 519–539. Vezi și V.I. Stoichiță, „Apariciones, sombras y el limite de lo visible" / „Appearances, shadows, and the limit of the visible", în catalogul expoziției *La Sombra*, Museo Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid, 2009, pp. 30–37 și 293–295.

14. Vezi, cu privire la acest aspect, Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio: sehen – staunen – glauben. Der Maler und sein Werk*, Beck, München, 2009, p. 120.
15. Lavin, „Divine Inspiration", pp. 100 și urm.
16. David Summers, „Maniera and Movement: The «Figura serpentinata»", în *The Art Quarterly*, 35 (1972), pp. 269–301.
17. Pentru întreaga problemă, vezi studiul lui Keith Christiansen, „Caravaggio and «l'esempio davanti del naturale»", în *The Art Bulletin*, LXVIII (1986), pp. 421–445.
18. Documentele procesului Baglione din 1603 sunt acum disponibile în traducere în Catherine Puglisi, *Caravaggio*, Phaidon Press, London, 2000, p. 419.
19. Mărturia lui Orazio Gentileschi din 14 septembrie 1603, în Puglisi, *Caravaggio*, p. 419.
20. Vezi Pamela Askew, „The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32 (1969), pp. 280–306; Ferdinando Bologna, *L'Incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle „cose naturali"*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, pp. 237–262.
21. Două studii excelente au atras recent atenția asupra importanței figurii „îngerului păzitor" în spiritualitatea și iconografia Contrareformei: Pamela M. Jones, „The Power of Images: Paintings and Viewers in Caravaggio's Italy", în *Saints & Sinners. Caravaggio & The Baroque Image*, Cat. Expo. McMullen Museum of Art, Boston College, Franco Mormando (ed.), Chestnut Hill, MA, Chicago, 1999, pp. 28–48 și *Gli Angeli custodi. Storia e figure dell' «Amico vero»*, *Trattati barocchi scelti e introdotti da Carlo Ossola, con un racconto e un apologo di Nikolaj Leskov*, texte îngrijite de Silvia Ciliberti și Giacomo Jori, notă bibliografică de Linda Bisello, Einaudi, Torino, 2004.

22. Bellori, *Viețile…*, ed. cit., p. 250. Bellori, *Le Vite*, p. 203: „*Dipinse in un maggior quadro la Madonna, che riposa dalla fuga in Egitto: Evvi un' Angelo in piedi, che suona il violino, San Giuseppe sedente gli tiene avanti il libro delle note, e l'Angelo è bellissimo; poiche volgendo la testa dolcemente in profilo, va discoprendo le spalle alate, e'l resto dell'ignudo interrotto da un pannolino. Dall'altro lato siede la Madonna, e piegando il capo, sembra dormire col bambino in seno.*"
23. Detalii la Oskar Bätschmann, „Giovan Pietro Belloris Bildbeschreibungen", în Gottfred Boehm, Helmut Pfotenhauer (ed.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, W. Fink, München, 1995, pp. 279–311.
24. H. Colin Slim, „Music in and out of Egypt: A Little-Studied Iconographical tradition", în *Musica Disciplina*, XXXVII (1983), pp. 289–326.

Imaginea negrului

1. Pentru mai multe detalii, vezi catalogul expoziției *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* (Madrid, 1989), p. 138, n. 15 (notă de Stephanie Breuer-Hermann). Vezi și Carmen Fracchia, „Constructing the Black Slave in Early Modern Spanish Painting", în Tom Nichols (ed.), *Others and Outcasts in Early Modern Europe. Picturing the Social Margins*, Ashgate Publishing Company, Aldershot, 2007, pp. 179–194.
2. Este vorba de *Portretul Laurei Dianti cu un paj negru*, 1520–1530. Vezi Paul H.D. Kaplan, „Titian's «Laura Dianti» and the Origins of the Motif of the Black Page in Portraiture", *Antichità Viva*, XXI (1982), nr. 1, pp. 11–18 și nr. 2, pp. 10–18. Vezi și Jane Fair Bestor, „Titian's Portrait of Laura Eustochia: the Decorum of Female Beauty and the Motif of the Black Page", *Renaissance Studies*, 17/4 (2003), pp. 535–550.
3. P. de Bourdeille, Seigneur de Brantôme, *Œuvres complètes*, Lalanne (ed.), Renouard, Paris, 1864–1882, vol. II, p. 414; vezi și Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, Yale University Press, New Haven/London, 1990, p. 134.

4. Pentru originea și evoluția critică a acestei fraze, vezi V.I. Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, trad. rom. de Delia Răzdolescu, Humanitas, București, 2008, pp. 105–151.
5. Fray Mathías de Irala N. S.*, Método sucinto i compendioso de cinco simetrias apropriadas a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles dedicas al sermo Principe de Asturias D. Fernando e Dios Prospere*, Madrid, 1739.
6. Alonso de Sandoval, *Naturaleza, policia sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catechismo evangélico de todos Etiopes*, Francisco de Lyra, Sevilla, 1627. A doua ediție a primei cărți se intitulează *De instauranda Aethiopum salute*…, A. de Paredes, Madrid, 1647. Toate citatele următoare provin din ediția modernă îngrijită de Enriqueta Vila Vilar, *Un tratado sobre la esclavitud*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, l. II, cap. V, p. 394 și l. II, cap. XVIII, p. 472.
7. *Letrilla* de Luis de Góngora intitulată „En la fiesta del Santísimo Sacramento" (1609), în Don Luís de Góngora y Argote, *Obras Completas*, ed. de Juan Millé y Giménez, Isabel Millé y Giménez, Aguilar, Madrid, 1961, pp. 349–350.
8. Vezi Enriqueta Harris „Velázquez, Sevillan Painter of Sacred Subjects", în Margaret A. Reeds (ed.), *Leeds Papers on Symbol and Image in Iberian Art*, Trinity and All Saints, Leeds, 1994, pp. 9–49.
9. Contractul a fost publicat de Enriqueta Harris, „Aportaciones para el estudio de Juan Bautista Maíno", *Revista Española de Arte*, 8 (1935), pp. 333–339. Despre altar, vezi Juan Miguel Serrera, „Juan Bautista Maíno: Notas sobre el retablo de las Cuatro Pascuas", *Boletìn del Museo del Prado*, X (1989), pp. 35–41; Alfonso E. Pérez Sánchez, „Fray Juan Bautista Maíno, pintor dominico", *Arte Cristiana*, 764–765, LXXXII (1994), pp. 433–442, precum și catalogul expoziției *Juan Bautista Maíno (1581–1649)*, Prado, Madrid, 2009–2010.
10. Vezi îndeosebi Hugo Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, vol. I (E.A. Seemann, Leipzig, 1908), pp. 80–95 și, despre simbolismul grotei sacre, Porphyre*, L'Antre des nymphes, suivi d'un essai sur les grottes dans les cultes magico-religieux et dans la symbolique primitive de P. Saintyves*, Emile Nourry, Paris, 1918, de

asemenea Ernst Benz, „Die heilige Höhle in der alten Christenheit und in der östlich-orthodoxen Kirche“, *Eranos Jahrbuch*, XXII (1953), pp. 365–432.

11. Vezi Hanns-Ulrich Mette, *Der Nautiluspokal. Wie Kunst und Natur miteinander spielen*, Klinkhardt & Biermann, München/Berlin, 1995, pp. 44–74. Despre *nautilus* în colecțiile de curiozități iberice, vezi J. Miguel Morán/Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 153–170.
12. Ariosto, *Orlando Furioso*, 10, 4.
13. Sandoval, l. I, cap. XXXII, pp. 217–229.
14. „*Santo Benedito* […] *se passò a los observantes de la Ciudad de Palermo, donde descubrió el siervo de Dios la gracia del Espiritu Santo, que estava en el, porque aunque negro, fue blanco de todos los varones espirituales de aquel tiempo, sobrepujando a todos en la vida espiritual* […]“. Sandoval, l. I, cap. XXXII, p. 222.
15. Despre problematica ediției princeps a comediei lui Lope de Vega și despre contextul genezei sale, vezi Alessandro Dell'Aira, „Lope de Vega e un nero prodigioso“, *Quaderni della Scuola Italiana di Madrid*, II, 2 (1994), pp. 117–135. Pentru un context mai larg, vezi Frida Weber de Kuralt, „El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: tradición e innovación“, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIX, 2 (1970), pp. 337–359. Vezi și Enrique Martínez-López, „Tablero de ajedrez: imágenes del negro heroico en la comedía española y en la literatura e iconografía sacra del Brasil esclavista“, în Joao Camilo dos Santos, Frederick G. Williams (ed.), *O amor das letras e das gentes. In Honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*, Center for Portuguese Studies, University of California at Santa Barbara, Santa Barbara (Ca.), 1995, pp. 331–355.
16. Pentru comedia care l-a inspirat pe Lope de Vega și alte surse, vezi bibliografia propusă de A. Dell'Aira în „Lope de Vega e un nero prodigioso“, p. 119.
17. Vezi A. Doren, *Fortuna im Mittelalter und in der Renaissance* (Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. II), Leipzig/Berlin, 1924; Howard R. Patch, *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature* [1927], Octogon Books, New York, 1967; G. Kirchner, *Fortuna in Dichtung und Emblematik des Barock. Tradition und Bedeutungswandel eines*

Motivs, Metzler, Stuttgart, 1970; L. Galactéros de Boissier, „Images emblématiques de la Fortune. Eléments d'une typologie", în Yves Giraud (ed.), *L'Emblème à la Renaissance*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1982, pp. 79–125 și Joerg O. Fichte (ed.), *Providentia – Fatum – Fortuna*, Akad.-Verl., Berlin, 1996.

18. Lope de Vega Carpio, *Comedia famosa de El Santo Negro Rosambuco* (Biblioteca de Autores Españoles, 178), Madrid, 1975, p. 163.
19. Lope de Vega Carpio*, Comedia famosa de El Santo Negro Rosambuco*, B.A.E., Madrid, 1975, p. 152.
20. Andreas Schottus, *Hispaniae Bibliotheca sive de Academiis et Bibliothecis* (1608), *apud*: Carter G. Woodson, „Attitudes of the Iberian Peninsula (in Literature)", în Miriam De Costa (ed.), *Blacks in Hispanic Literature. Critical Essays*, Kennikat Press, Port Washington/London, 1977, pp. 36–46 (aici p. 46).
21. Antonio Martín Ocete, *El negro Juan Latino. Ensayo biográfico y crítico*, Libreria Guevara, Granada, 1925; V.B. Spratlin, *Juan Latino Sclave and Humanist*, Spinner Press, New York, 1938. Un bun rezumat al problemei se află în Janheinz Jahn, *Geschichte der neoafrikanischen Literatur. Ein Einführung*, Diederichs, Düsseldorf/Köln, 1966, pp. 31–35.
22. Miguel de Cervantes, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Martín de Riquer, Planeta, Barcelona, 1980, p. 23. Pentru ediția românească: Miguel de Cervantes, *Iscusitul Hidalgo Don Quijote de la Mancha,* în românește de Ion Frunzetti și Edgar Papu, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 18: „Tuciuriu să-ți fie chipul / Și să pari un Juan Latino / Nu pe latinește-i trage."
23. Diego Ximénez de Enciso, *Juan Latino*, în *Segunda parte de Comedias escogidas de las mejores de España*, Imprenta Real, Madrid, 1652. Data compoziției trebuie să fie anterioară anului 1615, când Ambrosio de Salazar publică *Espejo General de Gramatica* (Rouen, 1615), în care se găsește povestirea boccaccescă a seducerii Annei Carlobal. Toate citatele noastre sunt luate din textul publicat de Eduardo Julia Martínez, *El Encubierto y Juan Latino. Comedias de Don Diego Ximénez de Enciso*, Aldus, Madrid, 1951.
24. „*Entra Juan Latino con cuello, y muy galán una capa con pasamanos de papel* […]", *El Encubierto y Juan Latino*, p. 160.
25. *Ibid.*, p. 340.

26. *Ibid.*, p. 150.
27. *Ibid.*, p. 283.
28. *Ibid.*, p. 197.
29. *Ibid.*, p. 205.
30. J.L. Cortés López, *Los orígenes de la esclavitud negra en España*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1986, pp. 106 și 129.
31. *Ibid.*, p. 352.
32. *Ibid.*, pp. 326, 332, 339.
33. *Ibid.*, p. 347.
34. *Ibid.*, pp. 162, 179, 180, 235, 236.
35. *Ibid.*, p. 353.
36. *Ibid.*, p. 346.
37. *Ibid.*, p. 348.
38. *Ibid.*, p. 353.
39. *Ibid.*, p. 356.
40. Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*, în *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. XLIII, Madrid, 1857, pp. 491–509.
41. *El Encubierto y Juan Latino*, p. 348.
42. Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*, p. 507.
43. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* A. Francke, Bern/München, 1973, pp. 186 și urm. (vezi și *Literatura europeană și Evul Mediu latin*, trad. de Adolf Armbruster, Univers, București, 1970 – *n.ed.*); U. Ricken, „Bemerkungen zum Thema «Las armas y las letras»“, în *Beiträge zur Romanischen Philologie*, Sonderheft, 6, 1967, pp. 80 și urm. și Werner Kraus, „Armas y letras“, în W. Krauss, *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*, V. Klostermann, Frankfurt a. M., 1949, pp. 111 și urm.
44. *El Encubierto y Juan Latino*, p. 356.
45. Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*, pp. 500, 502, 493.
46. Baltasar Gracián, *Ascuțimea și arta ingeniozității*, traducere din spaniolă, prefață, note și comentarii de Sorin Mărculescu, Humanitas, București, 1998, pp. 214, 219.
„*Esta especie de conceptos es una de las mas agradables que se observan. Consiste su artificio en transformar el objecto y convertirlo en lo*

contrario de lo que parece. […] *Aunque este linaje de conceptos campea màs la sutileza que la verdad, con todo eso se requiere algun fundamento de alguna conformidad o como aparencia con aquel otro extremo en que se transforma.* […] *Convertir el objecto en su contrario es gran sutileza* […] *Mézclase entonces la contraposición, que hace más picante la transposición*" (Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, Editorial Castalia, Madrid, 1969, vol. I, pp. 179, 184).

47. Andrés de Claramonte, *El valiente negro en Flandes*, p. 493.
48. *Ibid.*, p. 497.
49. *Ibid.*, p. 507.
50. *Ibid.*
51. *Ibid.*, p. 503.
52. Vezi Alciato, *Emblemas*, ediție și comentarii de S. Sebastián, Akal, Madrid, 1985, p. 96.
53. Pentru originea și succesul acestui motiv, vezi Jean Michel Massing, „From Greek Proverb to Soap Advert: Washing The Ethiopian", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 58 (1995), pp. 180–201.

Portretul „celuilalt"

1. Theodore Rousseau, „Juan de Pareja by Diego Velázquez. An appreciation of the Portrait", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* (iunie 1971), p. 449.
2. Antonio Palomino, *El museo pictórico y Escala Óptica* [1714/1720], M. Aguilar, Madrid, 1988, vol. III, pp. 238–239: „*Cuando se determinó retratarse a el Sumo Pontífice, quiso prevenirse antes con el ejercicio de pintar una cabeza del natural; hizo la de Juan Pareja, esclavo suyo, y agudo pintor, tan semejante, y con tanta viveza, que habiéndolo enviado con el mismo Pareja a la censura de algunos amigos, se quedaban mirando el retrato pintado, y a el original, con admiración, y asombro, sin saber con quien había de hablar, oquien les había de responder. Este retrato (que era de medio cuerpo, del natural), contaba Andrés Esmit (pintor flamenco en esta Corte, que a lasazón estaba en Roma) que siendo estilo, que el día de San José, se*

adorne el claustro de la Rotunda (donde está enterrado Rafael de Urbino) con pinturas insignes antiguas, y modernas, e puso este retrato con tan universal aplauso en dicho sitio, que a voto de todos los pintores de diferentes naciones, todo lo demás parecía pintura, pero éste solo verdad; en cuya atención fué recibido Velázquez por Académico romano, año 1650." Vezi Antonio Palomino, *Viața celor mai iluștri pictori și sculptori spanioli,* traducere de Ioana Busuioceanu și Andrei Ionescu, Meridiane, București, 1992, p. 201.

3. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, M. de Riquer (ed.), S.A. Horta, Barcelona, 1943, p. 908: „*RETRATO: La figura contrahecha de alguna persona principal y de cuenta, cuya efigie y semejança es justo quede por memoria a los siglos venideros*."
4. Vezi, în această privință, Carmen Fracchia, „Constructing the Black Slave in Early Modern Spanish Painting", în Tom Nichols (ed.), *Others and Outcasts in Early Modern Europe, Picturing the Social Margins*, University of Aberdeen, United Kingdom, 2007, pp. 179–194; Hillard T. Goldfarb, David Freedberg, Manuela B. Mena Marqués, *Titian and Rubens: Power, Politics and Style*, Isabella Stewart Gardner Museum Boston, Massachusetts, 1998; Jean Michel Massing, „From the Greek Proverb to Soap Advert: Washing The Ethiopian", în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, 1995, pp. 180–201; Jan Nederveen Pieterse, *White on Black: Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, Ale University Press, New Haven/London, 1992.
5. Julián Gállego, *Velázquez*, catalogul expoziției de la Prado, Madrid, 1990, pp. 390–391.
6. Diego Ximénez de Enciso, *Juan Latino*, 1652: „*La fama / será desde hoy eterna, / aunque pese a la edad larga. / Sabrá que el rey mi señor / en un camarín retrata / todos los hombre insignes, que ha / tenido nuestra España. / Y por premiar su virtud / y estimar su esencia, / manda / que envíe su retrato, / para ponerle en la sala / entre los altos varones*." Am utilizat textul editat de Eduardo Juliá Martínez, *El Encubierto y Juan Latino. Comedias de Don Diego Ximénez de Enciso*, Aldus, Madrid, 1951, pp. 304–305.
7. *Ibid.*, p. 305: „*A quien no admira, y espanta, / que pida su Majestad / mi retrato por su cartas? / !Tanto honor a un triste negro!*" (*El Encubierto y Juan Latino*, p. 305).

8. „*Si el alma/ del pintor está en la sombra,/ harta sombra tiene*“ (*El Encubierto y Juan Latino*, p. 305).
9. Această legendă se va dezvolta în secolul al XIX-lea, paralel cu cea a „mulatrului lui Murillo“. Nu vom relua aici dezvoltările posterioare, mulțumindu-ne să menționăm studiul exemplar publicat de Maria de los Santos García Felguera, *La Fortuna de Murillo, 1682–1900*, Disputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989, în special pp. 174–178. Integrarea mitului pictorului negru în contextul literar al Secolului de Aur spaniol a fost recent studiată de Enrique Martínez-López, „Tablero de ajedrez: imágenes del negro heroico en la comedia española y en la literatura e iconografia sacra del Brasil esclavista“, în João Camilo dos Santos, Frederick G. Williams (ed.), *O amor das letras e das gentes. In Honor of Maria de Lourdes Belchior Pontes*, University of California, Santa Barbara (CA), 1995, pp. 331–355.
10. Vezi, pentru detalii, Francis Haskell, *Patrons and Painters. A study in the relations between Italian art and Society in the Age of the Baroque*, Yale University Press, New Haven/London, 1980, p. 126 și Julián Gállego, *op. cit.*, p. 111.
11. Vezi studiul clasic al autorilor E. Kris, O. Kurz, *Legend, Myth and Magic in the Image of Artist. A historical experiment*, Yale University Press, New Haven/London, 1979. Pentru contextul spaniol, vezi V.I. Stoichiță, *Efectul Don Quijote*, trad. de Ruxandra Demetrescu, Gina Vieru, Corina Mircan, Humanitas, București, 1995, pp. 131–162.
12. Palomino, *op. cit.*, p. 200.
„*De él se cuenta, que habiéndole acabado, y teniéndole una pieza más adentro de la antecámara de aquel palacio, fue a entrar el camarero de Su Santidad, y viendo el retrato (que estaba a luz escasa) pensando ser el original, se volvió a salir, diciendo a diferentes cortesanos, que estaban en la antecámara, que hablasen bajo, porqué Su Santidad estaba en la pieza inmediata*“ (Palomino, *El museo pictórico*, p. 238).
13. Despre tradiția privind funcția de reprezentare a portretului papal, vezi Loren Partridge și Randolph Starn, *A Renaissance Likeness. Art and Culture in Raphael's Julius II*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1980. Pentru portretul regal, vezi

Louis Marin, *Le Portrait du roi*, Editions de Minuit, Paris, 1981; pentru cazul spaniol, îmi permit să menționez studiul meu, „*Imago regis*. Kunsttheorie und königliches Porträt in *Las Meninas* von Velázquez", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), pp. 165–189, trad. rom. de Ruxandra Demetrescu, în *Efectul Don Quijote*, ed. cit., pp. 55–89.

14. *Correspondance de Nicolas Poussin* publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny, Nobele, Paris, 1968, nr. 103.
15. Louis Marin l-a studiat în mai multe rânduri. Vezi *Sublime Poussin*, Seuil, Paris, 1995. Pentru context, se poate consulta și V.I. Stoichiță, *L'Instauration du Tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, ed. a doua, Droz, Genève, 1999, pp. 278–283, trad. rom. de Andrei Niculescu, *Instaurarea tabloului*, ed. a doua, Humanitas, București, 2012, pp. 289–300 și Elisabeth Cropper, Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and Love of Painting*, Princeton University Press, Princeton, 1996.
16. Pentru tradiția acestui motiv, vezi V.I. Stoichiță, *Scurtă istorie a umbrei*, traducere de Delia Răzdolescu, Humanitas, București, 2008, pp. 106–131
17. Palomino, *op. cit.*, pp. 265–266.
„*Juan de Pareja, natural de Sevilla, de generación mestizo, y de color extraño, fué esclavo de don Diego Velázquez: y aunque el amo (por honor del arte) nunca le permitió, que se ocupase en cosa, que fuese pintar, ni dibujar; sino moler colores, y otras cosas ministeriales del arte, y de la casa: el se dió tan buena maña, que a vueltas de su amo, y quitándoselo del sueño, llego a hacer de la Pintura cosas muy dignas de estimación. Y previniendo en esto el disgusto forzoso de su amo, se valió de una industria peregrina: había, pues, observado Pareja, que siempre, que el señor Felipe Quarto bajaba a ver pintar a Velázquez, en viendo un cuadro arrimado, y vuelto a la pared, llegaba su Majestad a volverlo, o lo mandaba volver, para ver, qué cosa era. Con este motivo, puso Pareja un cuadrito de su mano, como a el descuido vuelto a la pared: apenas lo vio el Rey, cuando llegó a volverlo; y a el mismo tiempo Pareja, que estaba esperando la ocasión, se puso a sus pies, y le suplicó rendidamente le amparase para con su amo, sin cuyo consentimiento había aprendido el arte, y hecho de su mano aquella pintura. No se contentó aquel magnánimo espíritu real*

con hacer lo que Pareja le suplicaba, sino que volviendo a Velázquez, le dijo: no solo no tenéis que hablar más en esto; pero advertid, que quien tiene esta habilidad, no puede ser esclavo. […] *Y así por esta noble acción, como por haber tenido tan honorados pensamientos, y llegado ser eminente en la Pintura (no obstante la desgracia de su naturalaza) ha parecido digno de este lugar; pues el, ingenio, habilidad, y honrados pensamientos, son patrimonio del alma; y las almas todas son de un color, y labradas en una misma oficina; y que el por su honrados procederes, y aplicación, se labró nuevo ser, y otra segunda naturaleza*" (Palomino, *El museo pictórico*, pp. 307–309).

18. Pentru mai multe detalii, vezi P.O. Kristeller, „The Modern System of the Arts" (1951/1952), studiu reluat în *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton University Press, Princeton, 1980, pp. 163–227.
19. Pentru exemple, vezi F. Calvo Serraller (ed.), *Teoria de la Pintura en el Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 348–352 etc. Pentru această temă, vezi și J. Gállego, *El pintor de artesano a artista*, Universidad de Granada, Granada, 1976 și S. Waldmann, *Der Künstler und sein Bildnis im Spanien des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur spanischen Porträtmalerei*, Vervuert, Frankfurt a. M., 1995, pp. 19–31 și 67–72.
20. Palomino, *El museo pictórico*, p. 308.
21. Pentru mai multe detalii, îmi permit să amintesc studiul meu, „The Image of the Black in Spanish Art: Sixteenth and Seventeenth Centuries", în David Bindman, Henry Louis Gates, Jr., *The Image of the Black in Western Art. From the „Age of Discovery" to the Age of Abolition. Artists of the Renaissance and Baroque*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2010, pp. 191–235.
22. J. Montagu, „Velázquez Marginalia: his slave Juan de Pareja and his illegitimate son Antonio", *The Burlington Magazine*, CXXXV/968 (1983), pp. 683–685.
23. Juan Antonio Gaya Nuño, „Revisiones sexentistas. Juan de Pareja", *Archivo Español de Arte* (1957), pp. 271–285 (aici p. 275).
24. Vezi P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, p. 128.
25. Pentru mai multe detalii, vezi V.I. Stoichita, „Nomi in cornice", în Matthias Winner (ed.), *Der Künstler über sich selbst in seinem*

Werk, VCH, Acta Humaniora, Wiesbaden, 1992, pp. 293–315, trad. rom. de Corina Mircan, în *Efectul Don Quijote*, Humanitas, București, 1995, pp. 163–187 și V.I. Stoichiță, *Instaurarea tabloului*, trad. rom. de Andrei Niculescu, Humanitas, București, 2012, pp. 289–315.

26. „*Nur, während Velázquez das Rassenehafte betont, hat er sich selbst sich in begreiflicher Eitelkeit europäisiert*“ (Carl Justi, *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*, II, M. Cohen, Bonn, 1888, p. 180).

Muzeul în ruină/Muzeul ca ruină

1. Pentru o viziune de ansamblu, vezi Werner Hofmann, *Une époque en rupture: 1750–1830*, Gallimard, Paris, 1995 și Paley Morton, *The Apocalyptic Sublime*, Yale University Press, New Haven/London, 1986.
2. Roland Mortier, *La poésie des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Droz, Genève, 1974, și numărul special din *Rivista di Estetica* 8 (1981). Pentru literatura recentă, vezi Philippe Junod, „Ruines“, în Michel Delon (ed.), *Dictionnaire européen des Lumières*, P.U.F., Paris, 1997, pp. 955–958. De același autor: „Poétique des ruines et perception du temps: Diderot et Hubert Robert“, în Anne-Marie Chouillet (ed.), *Colloque international Diderot (1713–1784)*, Paris-Sèvres-Reims, 4–11 iulie 1984, Aux amateurs de livres, Paris, 1985, pp. 321–326.
3. André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire*; *A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert*, Birkhäuser, Basel/Stuttgart, 1978; Philippe Junod, „Ruines anticipées ou l'histoire au futur antérieur“, în *L'homme face à son histoire*, Payot, Lausanne, 1983, pp. 23–47 și „Future in the Past“, în *Oppositions,* 26 (1984), pp. 43–63.
4. Vezi textul anonim citat de Edouard Pommier, *Le problème du musée à la veille de la Révolution*, Musée Girodet, Montargis, 1989, p. 22.
5. André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire*, pp. 45–51; Marie Catherine Sahut, *Le Louvre d'Hubert Robert*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1979,

pp. 28–33; Hubert Burda, *Die Ruinen in den Bildern Hubert Roberts*, Fink, München, 1967, pp. 83–93; Paula Rea Radisich, *Painted Spaces of the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 129–133; Nina L. Dubin, *Futures & Ruins: Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2010.

6. Paris, *Salon de 1796*, n. 392 și 393 din *livret*.
7. Pentru problema titlului în pictură, vezi Bernard Bosredon, *Les Titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, P.U.F., Paris, 1997 și Leo H. Hoek, *Titres: Toiles et critique d'art. Déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Rodopi, Amsterdam, 2001 (în special pp. 83–116).
8. Este util de semnalat aici că în *livret* (vezi *supra*, nota 6) cele două tablouri aveau și un titlu unificator: *La Galerie du Louvre.*
9. Speth S. Holterhoff, *Les peintres flamands de Cabinets d'Amateurs au XVII siècle*, Elsevier, Bruxelles, 1957; Matthias Winner, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildergalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Köln**,** 1957; Theodor von Frimmel, *Gemalte Galerien*, G. Siemens, Berlin, 1896. Ursula Alice Härting, *Studien zur Kabinettbildmalerei des Frans Francken II. 1581–1642*, Olms, Hildesheim, 1983; Zirka Zaremba Filipczak, *Picturing Art in Antwerp 1550–1700*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1987; Matías Díaz Padrón, Mercedes Royo-Villanova, *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, catalogul expoziției de la Prado, Madrid, 1992.
10. Victor I. Stoichiță, „Cabinets d'amateurs et *scénario iconoclasta* dans la peinture anversoise du XVIIe siècle", în Sergiusz Michalski (ed.), *L'art et les révolutions.* XXVIIe Congrès International d'Histoire de l'Art, Strasbourg, 1–7 septembrie 1989.
11. Victor Ieronim Stoichiță, *Instaurarea tabloului*, trad. rom. de Andrei Niculescu, Humanitas, București, 2012, pp. 166–182.
12. Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Klaus Wagenbach, Berlin, 1993.
13. Vezi mai ales Edouard Pommier, „Le problème du musée à la veille de la Révolution", în *Les Cahiers du Musée Girodet*, 1989, pp. 22–28 și *L'Art et la liberté*, Gallimard, Paris, 1991, pp. 331–396.

Vezi și Andrew McClellan, *Inventing the Louvre*; Poulot, *Musée, Nation, Patrimoine*, pp. 115–146.

14. „*…qui garantirait notre école d'un penchant prochain à sa ruine par un rétablissement durable de la peinture: choisir dans le palais du Louvre un lieu propre pour placer à demeure les chefs-d'oeuvre des plus grands maîtres de l'Europe, et d'un prix infini, qui composent le cabinet des tableaux de sa Majesté, entassés aujourd'hui et ensevelis dans la ville de Versailles, inconnus ou indifférents à la curiosité des étrangers, par l'impossibilité de les voir*" (La Font de Saint-Yenne, „Réflexions sur quelques causes de l'Etat présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre, 1746", în La Font de Saint-Yenne, *Œuvre critique*, édition établie et présentée par Etienne Jollet, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2001, pp. 56, 59 și urm.).
15. Edouard Pommier, „Le problème du musée à la veille de la Révolution", pp. 22–28.
16. Pentru tradiția proiectului arhitectural, vezi Ingrid Severin, *Baumeister und Architekten*, Mann Verlag, Berlin, 1992.
17. Georg Friedrich Koch, *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18 Jahrhunderts*, de Gruyter, Berlin, 1967, pp. 141–149 și Thomas Crow, *Painters and Public Life in Eigthteenth-Century Paris*, Yale University Press, New Haven/London, 1985, cap. III și cap. IV și Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im Modernen Kunstsystem*, DuMont, Köln, 1997, pp. 12–29.
18. Edouard Pommier, *L'Art de la liberté*, pp. 371–396 și Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die Modernen Mythen der Kunst*, C.H. Beck, München, 1998, pp. 63–82.
19. Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie. (1796)*, ed. de Edouard Pommier, Macula, Paris, 1989, pp. 7–83.
20. Antoine Quatremère de Quincy, *Lettre à Miranda*, p. 39.
21. Edouard Pommier, „La révolution & le Destin des œuvres d'Art", în Antoine Quatremère de Quincy, *Lettres à Miranda sur le déplacement des monuments de l'Art de l'Italie*, pp. 62 și 64.

22. Vezi Nina L. Dubin, *Futures & Ruins. Eighteenth-Century Paris and the Art of Hubert Robert*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2010, pp. 151–179.
23. Hubert Burda, *Die Ruine in den Bildern Hubert Roberts*, Wilhelm Fink, München, 1967, pp. 31–34.
24. Ferdinando Arisi, *Gian Paolo Pannini e i fasti della Roma del 1700*, U. Bozzi, Roma, 1986
25. Ferdinando Arisi, *op. cit.*, pp. 464–467.
26. Ekkehard Mai (ed.), *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei–Zeichnung–Graphik*, Skira, Milano, 1996 și Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio: kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, Deutscher Kunstverlag, München, 2002.
27. Giuseppe Consoli*, Il Museo Pio-Clementino. La scena dell'antico in Vaticano*, F.C. Panini, Modena, 1996 și Paolo Liverani, „The Museo Pio-Clementino at the Time of the Grand Tour", în *Journal of the History of Collections*, 12 (2000), pp. 15–159. Vezi Ettore Spalletti, *L'image des musées en Italie dans la seconde moitié du XVIIe siècle,* în Maria Teresa Caracciolo și Ségolène LeMen (ed.), „L'illustration. Essai d'iconographie", *Actes du séminaire CNRS,* Paris, 1999, pp. 231–243.
28. Andrew Wilton și Ilaria Bignamini (ed.), *Grand Tour*, *The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, Tate Gallery, London, 1996, p. 80.
29. Bronisław Baczko*, Lumières de l'utopie* [1978], Payot, Paris, 2001, în special pp. 192–231. Vezi și Werner Krauss, „Der Jahrhundertbegriff im 18. Jahrhundert", în *id.*, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung*, Rütten & Loening, Berlin, 1963, pp. 9–40; Jochen Schlobach, „*Fin de siècle et philosophie de l'histoire au siècle des Lumières*", Henryk Chudak (ed.), *Les Fins de siècle dans les littératures européennes. Décadence, continuité, renouveau*, Uniwersytet Warszawski, Instytut romanistyki, Warszawa, 1996, pp. 11–19; Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte*, *Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1978, pp. 9–15; Reinhart Koselleck, „*Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit*", în Reinhart Herzog și Reinhart Koselleck (ed.), *Epochenschwelle*

und Epochenbewusstsein, W. Fink, München, 1987, pp. 269–282; Serge Bianchi, *La Révolution culturelle de l'an II*, Aubier, Paris, 1982, pp. 198–235; Michael Meinzer, „Der französische Revolutionskalender und die Neue Zeit", în Reinhart Koselleck și Rolf Reichardt (ed.), *Die französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, R. Oldenbourg, München, 1988, p. 23.

30. André Corboz, *Peinture militante et architecture révolutionnaire. A propos du thème du tunnel chez Hubert Robert.*
31. Diderot, „Salon de 1767", în *Œuvres*, vol. IV (Esthétique-Théâtre), Robert Laffont, Paris, 1996, pp. 700–701: „*Dans quelle énorme profondeur obscure et muette mon œil va-t-il s'égarer? A quelle prodigieuse distance est renvoyée la portion du ciel que j'aperçois à travers cette ouverture! L'étonnante dégradation de lumière! Comme elle s'affaiblit en descendant du haut de cette voûte, sur la longueur de ces colonnes! Comme les ténèbres sont pressées par le jour de l'entrée et le jour du fond! On ne se lasse point de regarder. Le temps s'arrête pour celui qui admire.* […] *Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe, il n'y a que le monde qui reste, il n'y a que le temps qui dure. Qu'il est vieux, ce monde! Je marche entre deux éternités.* […] *Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun; moi, moi seul je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés.*"
32. *Idem*: „*Un seul homme, qui aurait erré* […] *les bras croisés sur la poitrine et la tête penchée, m'aurait affecté davantage. L'obscurité seule, la majesté de l'édifice, la grandeur de la fabrique, l'étendue, la tranquillité, le retentissement sourd de l'espace m'aurait fait frémir; je n'aurais jamais pu me défendre d'aller rêver sous cette voûte, de m'asseoir entre ces colonnes, d'entrer dans votre tableau. Mais il y a trop d'importuns; je m'arrête, je regarde, j'admire et je passe.*"

L'Œuvre, capul, pântecele

1. *Creație*, ed. cit., p. 50. Emile Zola, *L'Œuvre* [1886], Garnier-Flammarion, Paris, 1974, p. 103. Toate citatele în limba franceză sunt preluate din această ediție.

2. Bibliografia despre *L'Œuvre* este considerabilă. Citez aici doar lucrările cele mai importante: J. Rewald, *Cézanne et Zola*, A. Sedrowski, Paris, 1936; P. Brady, *L'Œuvre de Zola, roman sur les arts*, Droz, Genève, 1967; R.J. Niess, *Zola, Cézanne and Manet. A Study of l'Œuvre*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1968.
3. *Creație*, pp. 46–47. Traducere ușor modificată pentru a respecta sensul exact al textului, în care este evocat explicit „pântecele" (*le ventre*): „*…il se serait coupé le poignet plutôt que d'y retourner gâter son œil à une de ces copies, qui encrassent pour toujours la vision du monde où l'on vit. Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre*?" (*L'Œuvre*, p. 100).
4. Emile Zola, *Pântecele Parisului*, în românește de Sanda Oprescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 19. „*C'était un garçon maigre, avec de gros os, une grosse tête, barbu* […]. *Il portait un chapeau de feutre noir*" (*Le Ventre de Paris* [1873], în *Les Rougon-Macquart*, vol. I, Gallimard (Pléïade), Paris, 1960, p. 617).
5. Emile Zola, *Pântecele Parisului,* p.189. „*Il rêva longtemps un tableau colossal, Cadine et Marjolin s'aimant au milieu des Halles centrales, dans les légumes, dans la marée, dans la viande. Il les aurait assis sur leur lit de nourriture, les bras à la taille, échangeant le baiser idyllique. Et il voyait là un manifeste artistique, le positivisme de l'art, l'art moderne, tout expérimental et tout matérialiste; il y voyait encore une satire de la peinture à idées, un soufflet donné aux vieilles écoles. Mais pendant près de deux ans, il recommença les esquisses, sans pouvoir trouver la note juste. Il creva une quinzaine de toiles*" (*Le Ventre de Paris*, p. 776).
6. *Pântecele Parisului*, pp. 214–215. „*L'année dernière, la veille de la Noël, comme je me trouvais chez ma tante Lisa, le garçon de la charcuterie, Auguste, cet idiot, vous savez, était en train de faire l'étalage. Ah! le misérable! il me poussa à bout par la façon molle dont il composait son ensemble. Je le priai de s'ôter de là, en lui disant que j'allais lui peindre ça, un peu proprement. Vous comprenez, j'avais tous les tons vigoureux, le rouge des langues fourrées, le jaune des jambonneaux, le bleu des rognures de papier, le rose des pièces entamées, le vert des feuilles de bruyère, surtout le noir des boudins, un noir superbe que je n'ai jamais pu retrouver sur ma palette. Naturellement, la crépine, les saucisses, les andouilles, les pieds de cochon panés, me donnaient des gris d'une*

grande finesse. Alors je fis une véritable œuvre d'art. Je pris les plats, les assiettes, les terrines, les bocaux; je posais les tons, je dressai une nature morte étonnante, où éclataient des pétards de couleur, soutenus par des gammes savantes. Les langues rouges s'allongeaient avec des gourmandises de flamme, et les boudins noirs, dans le chant clair des saucisses, mettaient les ténèbres d'une indigestion formidable. […] En haut, une grande dinde montrait sa poitrine blanche, marbrée, sous la peau, des taches noires des truffes. C'était barbare et superbe, quelque chose comme un ventre aperçu dans une gloire, mais avec une cruauté de touche, un emportement de raillerie tels, que la foule s'attroupa devant la vitrine, inquiétée par cet étalage qui flambait si rudement… Quand ma tante Lisa revint de la cuisine, elle eut peur, s'imaginant que j'avais mis le feu aux graisses de la boutique. La dinde surtout, lui parut si indécente, qu'elle me flanqua à la porte, pendant qu'Auguste rétablissait les choses, étalant sa bêtise. Jamais ces brutes ne comprendront le langage d'une tache rouge mise à côté d'une tache grise… N'importe, c'est mon chef-d'œuvre. Je n'ai jamais rien fait de mieux" (*Le Ventre de Paris*, pp. 800–801).

7. Detalii în Adrian Rifkin, *Ingres, Then and Now*, Routledge, New York, 2000.
8. *Pântecele Parisului*, pp. 71–73. „*La belle Lisa resta debout dans son comptoir, la tête un peu tournée du côté des Halles; et Florent la contemplait, muet, étonné de la trouver si belle. Il l'avait mal vue jusque-là, il ne savait pas regarder les femmes. Elle lui apparaissait au-dessus des viandes du comptoir. Devant elle, s'étalaient, dans des plats de porcelaine blanche, les saucissons d'Arles et de Lyon entamés, les langues et les morceaux de petit salé cuits à l'eau, la tête de cochon noyée de gelée, un pot de rillettes ouvert et une boîte de sardines dont le métal crevé montrait un lac d'huile; puis, à droite et à gauche, sur des planches, des pains de fromage d'Italie et de fromage de cochon, un jambon ordinaire d'un rose pale, un jambon d'York à la chair saignante, sous une large bande de graisse. Et il y avait encore des plats ronds et ovales, les plats de la langue fourrée, de la galantine truffée, de la hure aux pistaches; tandis que, tout près d'elle, sous sa main, étaient le veau piqué, le pâté de foie, le pâté de lièvre, dans des terrines jaunes. Comme Gavard ne venait pas, elle rangea le lard de poitrine sur la petite étagère de marbre, au bout du comptoir; elle aligna le pot de saindoux*

et le pot de graisse de rôti, essuya les plateaux des deux balances de melchior, tâta l'étuve dont le réchaud mourait; et, silencieuse, elle tourna la tête de nouveau, elle se remit à regarder au fond des Halles. Le fumet des viandes montait, elle était comme prise, dans sa paix lourde, par l'odeur des truffes. Ce jour-là, elle avait une fraîcheur superbe; la blancheur de son tablier et de ses manches continuait la blancheur des plats, jusqu'à son cou gras, à ses joues rosées, où revivaient les tons tendres des jambons et les pâleurs des graisses transparentes. Intimidé à mesure qu'il la regardait, inquiété par cette carrure correcte, Florent finit par l'examiner à la dérobée, dans les glaces, autour de la boutique. Elle s'y reflétait de dos, de face, de côté; même au plafond, il la retrouvait, la tête en bas, avec son chignon serré, ses minces bandeaux, collés sur les tempes. C'était toute une foule de Lisa, montrant la largeur des épaules, l'emmanchement puissant des bras, la poitrine arrondie, si muette et si tendue, qu'elle n'éveillait aucune pensée charnelle et qu'elle ressemblait à un ventre. Il s'arrêta, il se plut surtout à un de ses profils, qu'il y avait dans une glace, à côté de lui, entre deux moitiés de porcs. Tout le long des marbres et des glaces, accrochés aux barres à dents de loup, des porcs et des bandes de lard à piquer pendaient; et le profil de Lisa, avec sa forte encolure, ses lignes rondes, sa gorge qui avançait, mettait une effigie de reine empâtée, au milieu de ce lard et de ces chairs crues. Puis la belle charcutière se pencha, sourit d'une façon amicale aux deux poissons rouges qui nageaient dans l'aquarium de l'étalage, continuellement" (*Le Ventre de Paris*, pp. 666–667).

9. Detalii în Bradford R. Collins (ed.), *12 Views of Manet's Bar*, Princeton University Press, New Haven/London, 1996.
10. Datorez acest exemplu lui Beate Steinhauser, *Les natures mortes dans* Le Ventre de Paris *d'Emile Zola*, P. Lang, Frankfurt a. M., 2006. Vezi și Kate E. Tunstall, „«Crânement beau tout de même»: Still Life in *Le Ventre de Paris*", *French Studies*, LVIII/2 (2004), pp. 177–187.
11. Vezi Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 182. Pentru utilizarea și semnificația metaforelor culinare în literatura franceză, vezi Christine Ott, *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, Fink, München, 2011, pp. 205 și urm.

Vezi și Jean-Pierre Leduc-Adine, „Le Vocabulaire de la critique d'art en 1866 ou les cuisines des beaux-arts", *Les Cahiers Naturalistes*, 54 (1980), pp. 138–153 și Matthias Krüger, *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850–1890*, Deutscher Kunstverlag, München/Berlin, 2007, în special pp. 29–40 și 115–135.

12. Pentru *le „trop cru"*: „— Dar asta ce e? A, una din pânzele dumitale din Sud… E prea crudă**,** le mai am și acum pe cele două cumpărate de la dumneata" (*Creație*, p. 58. traducere ușor modificată). „*Qu'est-ce que c'est que ça? Ah! oui, une de vos affaires du Midi… C'est trop cru, j'ai encore les deux que je vous achetées*" (*L'Œuvre*, p. 110). Pentru „*la cuisine fine*" a muzeelor: „Oare o legătură de morcovi, da, o legătură de morcovi, studiată direct după natură și pictată naiv în nota personală în care o vezi, nu valorează mai mult decât veșnicele tartine de la Școală, pictura aia din suc de tutun mestecat, gătită în mod rușinos după rețete?" (*Creație*, p. 47, traducere ușot modificată: am optat aici pentru reliefarea sensului literal, ca să evidențiez vocabularul culinar). „*Est-ce qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes! étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'Ecole, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes?*" (*L'Œuvre*, p. 100). Flagerolles „nu mai vorbea decât de pictură grasă și solidă, de bucăți de natură aruncate pe pânză, vii, viermuind, așa cum erau în realitate" (*Creație*, p. 86). „*…ne parlait plus que de peinture grasse et solide, que de morceaux de nature, jetés sur la toile, vivants, grouillants, tels qu'ils étaient*" (*L'Œuvre*, p. 139).
13. „*un ventre de femme, une chair de satin, frissonnante, vivante du sang qui coulait sous la peau*" (*L'Œuvre*, p. 100).
14. *Creație*, p. 250. „*Le ventre, moi ça m'a toujours exalté. Je ne puis en voir un, sans vouloir manger le monde. C'est si beau à peindre, un vrai soleil de chair!*" (*L'Œuvre*, p. 300).
15. *Creație*, pp. 21–22. „*Depuis qu'il était debout, Claude avait l'envie d'écarter le paravent et de voir. Cette curiosité, qu'il jugeait bête, redoublait sa mauvaise humeur. Enfin, avec son haussement d'épaules habituel, il empoignait ses brosses, lorsqu'il y eut des mots balbutiés, au milieu d'un grand froissement de linges; et l'haleine douce reprit,*

et il céda cette fois, lâchant les pinceaux, passant la tête. Mais ce qu'il aperçut, l'immobilisa, grave, extasié, murmurant:
— Ah! fichtre!… ah! fichtre!…
La jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap; et, anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si inconsciente, que pas une onde ne passait sur sa nudité pure. […] *C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose* […]. *Légèrement, Claude courut prendre sa boîte de pastel et une grande feuille de papier. Puis, accroupi au bord d'une chaise basse, il posa sur ses genoux un carton, il se mit à dessiner, d'un air profondément heureux. Tout son trouble, sa curiosité charnelle, son désir combattu, aboutissaient à cet émerveillement d'artiste, à cet enthousiasme pour les beaux tons et les muscles bien emmanchés*" (*L'Œuvre*, pp. 74–75).

16. Adolphe Tabarant, *Manet et ses œuvres*, Gallimard, Paris, 1947, cat. nr. 2.
17. *Creație*, p. 23 (*L'Œuvre*, p. 76).
18. *Creație*, p. 24. „*A cette heure, il suppliait, il agitait pitoyablement son crayon, dans l'émotion de son gros désir d'artiste*" (*L'Œuvre*, p. 77).
19. *Creație*, p. 24. „– *Voyons, puisque ça vous contrarie, n'en parlons plus… Seulement, si vous saviez! J'ai là une figure de mon tableau qui n'avance pas du tout, et vous étiez si bien dans la note! …Et, tenez! si vous étiez aimable, vous me donneriez encore quelques minutes. Non, non, restez donc tranquille! pas le torse, je ne demande pas le torse! La tête, rien que la tête! Si je pouvais finir la tête, au moins!*" (*L'Œuvre*, p. 77).
20. Vezi în această privință observațiile lui P. Brady, „Mutilation, Fragmentation, Création: Zola's Ideology of Order", în J.-M. Guieu, A. Hilton (ed.), *Emile Zola and the Arts*, Georgetown University Press, Washington D.C., 1988, pp. 115–122.
21. *Creație*, p. 117. „*Il avait choisi Zoé Piédefer, pour poser le corps, et elle ne lui donnait pas ce qu'il voulait: la tête, si fine, disait-il, ne s'emmanchait point sur ces épaules canailles. Il s'obstina pourtant, gratta, recommença. Vers le milieu de janvier, pris de désespoir, il lâcha le tableau, le retourna contre le mur; puis, quinze jours plus tard, il s'y remit, avec un autre modèle, la grande Judith, ce qui le força à*

changer les tonalités. Les choses se gâtèrent encore, il fit revenir Zoé, ne sut plus où il allait, malade d'incertitude et d'angoisse" (*L'Œuvre*, p. 168).

22. *Creație*, p. 120. „*Durant trois longues heures, il se rua au travail, d'un effort si viril, qu'il acheva d'un coup une ébauche superbe du corps entier. Jamais la chair de la femme ne l'avait grisé de la sorte, son cœur battait comme devant une nudité religieuse*" (*L'Œuvre*, p. 171).
23. Vezi documentele publicate de J.-P. Bouillon, „Manet vu par Bracquemond", în *Revue de l'art*, 27 (1975), pp. 43–44 și interpretarea noastră: „Manet raconté par lui-même (II): La forme du nom", în *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie* (Université Libre de Bruxelles), XIV (1992), pp. 108–110, pe care o reiau aici.
24. Anne Lecomte-Hilmy, „L'Artiste de tempérament chez Zola et devant le public: essai d'analyse lexicologique et sémiologique", în Guieu, Hilton, *Emile Zola and the Arts*, pp. 90–91: „…*la plupart des artistes qui exposent au Salon sont perçus comme des «eunuques», des «impuissants», tandis que le talent se caractérise par sa «virilité»*."
25. *Creație*, p. 274. „*La nuit s'était faite, on n'apercevait plus la silhouette raidie de la mère, il semblait que le souffle rauque de l'enfant vint des ténèbres, une détresse énorme et lointaine, montant des rues. De tout l'atelier, tombé à un noir lugubre, la grande toile seule gardait une pâleur, un dernier reste de jour qui s'effaçait. On voyait, pareille à une vision agonisante, flotter la figure nue, mais sans forme précise, les jambes déjà évanouies, un bras mangé, n'ayant de net que la rondeur du ventre, dont la chaire luisait, couleur de lune*" (*L'Œuvre*, p. 322).
26. *Creație*, p. 250.
27. *Creație*, p. 275. „*La lumière s'en allait, et il y a eu un moment, sous un petit jour gris, très fin, où j'ai brusquement vu clair : oui, rien ne tient, les fonds seuls sont jolis, la femme nue détonne comme un pétard, pas même d'aplomb, les jambes mauvaises… Ah ! c'était à en crever du coup, j'ai senti que la vie se décrochait dans ma carcasse… Puis, les ténèbres ont coulé encore, encore : un vertige, un engouffrement, la terre roulée au néant du vide, la fin du monde ! Je n'ai plus vu bientôt que son ventre, décroissant comme une lune malade. Et tiens! tiens! à cette heure, il n'y a plus rien d'elle, plus une lueur, elle est morte, toute noire!*" (*L'Œuvre*, p. 323.)

28. *Creaț*ie, p. 268. „*Blême, la tête de l'enfant semblait avoir grossi encore, si lourde de crâne maintenant, qu'il ne pouvait plus la porter. Elle reposait inerte, on l'aurait cru déjà morte, sans le souffle fort qui sortait des lèvres décolorées*" (*L'Œuvre*, p. 316).
29. *Creație*, p. 276. „*Un instant, ils* <Christine et Claude> *restèrent béants au dessus du lit. Le pauvre être, sur le dos, avec sa tête trop grosse d'enfant du génie, exagérée jusqu'à l'enflure des crétins, ne paraissait pas avoir bougé depuis la veille ; seulement, sa bouche élargie, décolorée, ne soufflait plus ; et ses yeux vides s'étaient ouverts. Le père le toucha, le trouva d'un froid de glace.*
— C'est vrai, il est mort" (*L'Œuvre*, p. 324).
30. Emile Zola, *Pântecele Parisului*, p. 19.
31. Vezi Véronique Cnockaert, „Dans l'ombre de l'œuvre. L'enfant mort", *Les Cahiers naturalistes*, 72 (1998), pp. 351–361.
32. *Creație*, p. 277. *Durant cinq heures, Claude travailla. Et le surlendemain, lorsque Sandoz le mena du cimetière, après l'enterrement, il frémit de pitié et d'admiration devant la petite toile. C'était un des bons morceaux de jadis, un chef-d'œuvre de clarté et de puissance, avec une immense tristesse en plus, la fin de tout, la vie mourant de la mort de cet enfant* […].
— Vrai, tu aimes ça?… Alors, tu me décides. Puisque l'autre machine <i. e. le grand nu> n'est pas prête, je vais envoyer ça au Salon" (*L'Œuvre*, p. 325).
33. *Creație*, p. 303. „*Dans la salle de l'Est, cette halle où agonise le grand art*" *(L'Œuvre*, p. 351).
34. *Creație*, pp. 303–304. „*Là-haut, c'était bien sa toile, si haut, si haut, qu'il hésitait à la reconnaître, toute petite, posée en hirondelle, sur le coin d'un cadre, le cadre monumental d'un immense tableau de dix mètres, représentant le Déluge, le grouillement d'un peuple jaune, culbuté dans de l'eau lie de vin […]. Et, là-haut, là-haut, au milieu de ces voisinages blafards, la petite toile, trop rude, éclatait férocement, dans une grimace douloureuse de monstre. Ah! l'Enfant mort, le misérable petit cadavre, qui n'était plus, à cette distance, qu'une confusion de chairs, la carcasse échouée de quelque bête informe! Etait-ce un crâne, était-ce un ventre, cette tête phénoménale, enflée et blanchie?*" (*L'Œuvre*, pp. 351–352) Fragmentul trebuie pus fără îndoială în legătură cu prezentarea micului tablou în fața juriului

Salonului: „Un nou incident îi făcuse să zăbovească într-o sală, în jurul *Copilului mort* întins pe jos, printre alte epave. Dar de data aceasta se glumea, un caraghios se prefăcea că se împiedică și că nimerește cu piciorul drept în mijlocul pânzei, alții alergau de-a lungul micilor poteci, ca pentru a căuta adevăratul sens al tabloului, declarând că pus de-a-ndoaselea arăta mult mai bine“ (p. 290). „*Une nouvelle scène les avait arrêtés dans la salle autour de L'Enfant mort, étalé à terre, parmi d'autres épaves. Mais, cette fois, on plaisantait, un farceur feignait de trébucher et de mettre le pied au milieu de la toile, d'autres couraient le long des petits sentiers, comme pour chercher le vrai sens du tableau, déclarant qu'il était beaucoup mieux à l'envers*“ (*L'Œuvre*, p. 359).

35. *Creație*, p. 367. „*Un travailleur héroïque, un observateur passionné dont le crâne s'était bourré de science, un tempérament de grand peintre admirablement doué… Et il ne laisse rien…*“ *(L'Œuvre*, p. 414).
36. *Creație*, p. 369. „*Cette lésion trop forte du génie, trois grammes en moins ou trois grammes en plus…*“ (*L'Œuvre*, p. 415).

Dincolo de complexul lui Peter Pan. *Umbrele* lui Warhol

1. Frayda Feldman, Jörg Schellmann, *Andy Warhol Prints: A Catalogue Raisonné 1962–1987*, ed. a 3-a, Distributed Art Publishers, New York, 1997, pp. 118–119.
2. Pentru mai multe detalii, îmi permit să menționez cartea mea *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* [1993], Droz, Genève, 1999, trad. rom. de Andrei Niculescu, *Instaurarea tabloului*, ed. a II-a doua, Humanitas, București, 2012.
3. Conform expresiei lui Günter Bandman, „Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials“, *Städel Jahrbuch* (serie nouă), 2, 1969, pp. 75–100. Vezi și Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Deutscher Kunstverlag, München, 1994; pentru cazul particular al lui Warhol, vezi Marco Livingston, „Do It Yourself: Notes on Warhol's Techniques“, în *Andy Warhol: A Retrospective*, ed. Kynastom McShine, Museum of Modern Art, New York, 1989, pp. 63–80.

4. Vezi Charles F. Stuckey, „Andy Warhol's Painted Faces", *Art in America* 68, nr. 5, mai 1980, pp. 102–111, și mai ales Reinhard A. Steiner, „Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern", *Pantheon*, nr. 42, 1984, pp. 151–157. Vezi și Nicholas Baume, Douglas Crimp și Richard Meyer, *About Face: Andy Warhol Portraits*, MIT Press, Cambridge Mass., 1999.
5. Pentru ediția românească, vezi Erwin Panofsky, *Artă și semnificație*, trad. de Ștefan Stoenescu, Meridiane, București, 1980, pp. 198–223.
6. Dată descoperită de Andreas Brown (*Andy Warhol: His Early Works*, 1947–1959, Gotham Book Mart Gallery, New York, 1971).
7. Pentru detalii, vezi Victor I. Stoichiță, „Les Ombres de Warhol", *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne,* nr. 6, 1998, pp. 78–93 și „Mickey Mao. Glanz und Elend der virtuellen Ikone", în *Homo Pictor,* ed. Gottfried Boehm, K.G. Saur, München, 2001.
8. G. Deleuze, *Différence et Répétition*, PUF, Paris, 1968, pp. 164–168.
9. Pentru o analiză aprofundată, vezi cartea mea *Scurtă istorie a umbrei,* trad. rom. de Delia Răzdolescu, ed. a II-a, Humanitas, București, 2008.
10. Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Editions Trianon, Paris, 1959.
11. Vezi J. Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976, p. 113; Reinhard A. Steiner, „Die Frage nach der Person. Zum Realitätscharakter von Andy Warhols Bildern", *Pantheon,* XLII (1984), pp. 151–157.
12. A. Warhol, citat în Gretchen Berg, „Andy: My True Story", *Los Angeles Free Press*, 17 martie 1967, p. 3.
13. *Ibid.*, p. 3. Vezi și Benjamin H.D. Buchloh, „Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956–1966", în K. McShine (ed.), *Andy Warhol: A Retrospective*, Museum of Modern Art, New York/Boston, 1989, pp. 39–61.

Simulacre şi dispariție

1. Pentru a reconstitui rădăcinile inconștiente ale unui astfel de procedeu, două cărți pot fi utile: Roland Tefnin, *Art et magie aux temps des Pyramides. L'Enigme de têtes dites de „remplacement"*, Fondation égyptologique reine Elisabeth, Bruxelles, 1991 și

Paul-Henri Stahl, *Histoire de la décapitation*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.

2. O fenomenologie completă este oferită de David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago/London, 1989, în special pp. 378–428.
3. Detalii în Louis Réau, *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français* [1958], ediție completată de Michel Fleury și Guy-Michel Leproux, R. Laffont, Paris, 1994.
4. Vezi îndeosebi Sergiusz Michalski (ed.), *L'art et les révolutions. Les iconoclasmes*, Société Alsacienne pour le Développement de l'Histoire de l'Art, Strasbourg, 1992; Dario Gamboni, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, Yale University Press, New Haven/London, 1997, în special pp. 51–90; Sergiusz Michalski, *Public Monuments. Art in Political Boundage 1870–1997*, Reaktion Books, London, 1998, în special pp. 107–153.
5. Wolfgang Brückner, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, E. Schmidt, Berlin, 1966; Gherardo Ortalli, *La Pittura infamante nei secoli XIII–XVI*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 1979; Samuel Y. Edgerton Jr., *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Cornell University Press, Ithaca/London, 1985.
6. Pentru context, vezi Michael Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, în special pp. 165–194, de unde am împrumutat acest exemplu.
7. Vezi Christoph Dohmen, *Das Bilderverbot. Seine Entstehung und Entwicklung im Alten Testament*, P. Hanstein Verlag, Königstein, 1985.
8. „*Iuvabat illidere solo superbissimos vultus, instare ferro, saevire securibus, ut si singulos ictus sanguis dolorque sequeretur. Nemo tam temperans gaudii seraeque laetitiae, quin instar ultionis videretur cernere laceros artus truncata membra, postremo truces horendasque imagines obiectas excoctasque flammis, ut ex illo terrore et minis in usum hominum ac voluptates ignibus mutarentur*" (Caius Plinius Caecilius Secundus, *Panegyricus Traiani*, §52).

9. Cea mai recentă sinteză despre acest subiect se află în cartea lui Manfred Clauss, *Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich*, Teubner, Stuttgart/Leipzig, 1999, în special pp. 356–386.
10. Detalii în Victor I. Stoichiță, *Mickey Mao. Glanz und Elend der virtuellen Ikone*, în Gottfried Boehm (ed.), *Homo Pictor* (*Colloquium Rauricum,* Bd. 7), Saur, München/Leipzig, 2001, pp. 173–184.
11. Detalii în Ewa Lajer-Burcharth, „Warsaw Diary", în *Art in America,* febr. 1994, p. 84 și Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames and Hudson, New York/London, 1994, p. 56.
12. „*…an Stelle ihrer Häupter lagen magrittische Wolkengebilde, getragen von Sakko und Gehrock*" (Peter Voigt, „Nachwort", în Heiner Müller, *Ein Gespenst verlässt Europa*, Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1990).

Lista ilustrațiilor

1. Tițian, *Sărbătoarea lui Venus*, 1518–1520, ulei pe pânză, 172 × 175 cm, Prado, Madrid
2. Fra Bartolomeo, *Sărbătoarea lui Venus*, 1517, desen, 20,5 × 28,8 cm, Gabinetto di Disegni, 1269E, Uffizi, Florența
3. *Amoraș*ii (*Sărbătoarea lui Venus*), ilustrație pentru Philostrate, *Les Images ou les tableaux de platte peinture*, trad. fr. de Blaise de Vigenère, Paris, 1614
4. P.P. Rubens, *Sărbătoarea lui Venus*, copie după Tițian, 1628, Nationalmuseum, Stockholm
5. Giulio Romano, *Amoraș*ii *(Sărbătoarea lui Venus)*, desen, Colecția Devonshire, Chatsworth
6. Tițian, *Sărbătoarea lui Venus* (detaliu)
7. Tițian, *Sărbătoarea lui Venus* (detaliu)
8. P.P. Rubens, *Sărbătoarea lui Venus*, copie după Tițian (detaliu)
9. *Cele cinci simțuri*, ilustrație pentru Johannes Romberch, *Congestorium artificiose memorie*, 1520
10. *Polifil întâlnește cele Cinci Simțuri*, xilogravură pentru *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneția, 1499
11. Giotto, *Cappella degli Scrovegni* (*Arena*), 1302–1312, Padova
12. Giotto, *Prezentarea lui Isus la Templu*, 1302–1312, frescă, Cappella degli Scrovegni, Padova
13. Cavallini, *Prezentarea lui Isus la Templu*, 1291, mozaic, Santa Maria in Trastevere, Roma
14. Giotto, *Prinderea lui Isus*, 1302–1312, frescă, Cappella degli Scrovegni, Padova

15. Duccio, *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor* și *Prinderea lui Isus*, detalii din *La Maestà* [verso], 1308–1311, tempera pe lemn, Museo dell'Opera del Duomo, Siena
16. Pietro Lorenzetti, *Coborârea de pe cruce* (detaliu), frescă, 1310–1320, Basilica San Francesco, Biserica inferioară, Assisi
17. Duccio, *Madona Stoclet*, către 1300, 28,9 × 21 cm, tempera pe lemn, Metropolitan Museum, New York
18. Duccio, *Madona franciscanilor*, către 1300, 23,5 × 16 cm, tempera pe lemn, Pinacoteca nazionale, Siena
19. Miniaturist anonim, *Fecioara cu Pruncul adorată de un călugăr*, pagină din *Historia Anglorum* de Matthew Paris, înainte de 1259, Ms. Royal 14, C. VII, 6, British Museum, Londra
20. Miniaturist anonim, *Închinarea Magilor*, pagină din *Menologul lui Vasile II*, către 985, Biblioteca Vaticana, Roma
21. Artist anonim veneto-bizantin, *Maria lactans* (*Glykophiloussa*), către 1300, 171 × 127 cm, tempera pe lemn, Museo di San Marco, Veneția
22. Juan Sánchez de Castro (?), *Arhanghelul Mihail în luptă cu îngerii răzvrătiți*, după 1480, ulei pe pânză (la origine ulei pe lemn), 242 × 153 cm, Prado, Madrid
23. Juan Sánchez de Castro (?), *Arhanghelul Mihail în luptă cu îngerii răzvrătiți*, detaliu
24. Jan van Eyck, *Dublul portret al soților Arnolfini*, 1434, ulei pe lemn, 84,5 × 62,4 cm, National Gallery, Londra
25. Jan van Eyck, *Dublul portret al soților Arnolfini*, detaliu
26. Maestrul din Flémalle, *Retablul Werl*, 1438, panoul din stânga, ulei pe lemn, 101 × 47 cm, Prado, Madrid
27. Jan van Eyck, *Madona Canonicului van der Paele*, 1436, ulei pe lemn, 122 × 157 cm, Musée Communal des Beaux-Arts, Bruges
28. Jan van Eyck, *Madona Canonicului van der Paele*, detaliu
29. Michelangelo, *Centauromahia*, 1492, marmură, 85,5 × 90,5 cm, Casa Buonarotti, Florența
30. Michelangelo, *Centauromahia*, detaliu
31. Elev al lui Quentin Massys (?), *Sfântul Luca pictând-o pe Fecioară*, către 1530, ulei pe lemn, 113,7 × 34,9 cm, National Gallery, Londra
32. Elev al lui Quentin Massys (?), *Sfântul Luca pictând-o pe Fecioară*, detaliu, 1530.

33. Caravaggio, *Sacrificiul lui Isaac*, 1594–1596, ulei pe pânză, 104 × 196 cm, Uffizi, Florența
34. Caravaggio, *Martiriul Sfântului Matei*, 1599–1600, ulei pe pânză, 323 × 343 cm, San Luigi dei Francesi, Roma
35. Martino Rota (după Tițian), *Moartea Sfântului Petru Martirul*, 1526–1530, gravură pe cupru, 39,4 × 27 cm
36. Caravaggio, *Sfântul Matei*, prima versiune, 1602, ulei pe pânză, 232 × 183 cm, odinioară la Kaiser Friedrich Museum, Berlin
37. Caravaggio, *Sfântul Matei*, cea de a doua versiune, 1602, ulei pe pânză, 296,5 × 189 cm, San Luigi dei Francesi, Roma
38. *Evanghelistul Matei*, pagină din *Evangheliarul lui Lothar*, către 850, Bibliothèque Nationale, Paris
39. *Evanghelistul Matei*, pagină din *Evangheliarul Dufy*, secolul al IX-lea, Bibliothèque Nationale, Paris
40. Rembrandt, *Sfântul Matei și îngerul*, 1661, ulei pe pânză, 96 × 81 cm, Luvru, Paris
41. Caravaggio, *Cele șapte acte ale Mizericordiei*, 1607, ulei pe pânză, 390 × 260 cm, Pio Monte della Misericordia, Neapole
42. Jan Steen, *Lecția de desen*, spre 1665, ulei pe lemn, 49,3 × 41 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles
43. Caravaggio, *Sfântul Francisc în extaz*, 1596 (?), ulei pe pânză, 92,5 × 128,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford
44. Caravaggio, *Jucătorii de cărți*, 1596 (?), ulei pe pânză, 99 × 107 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth (Texas)
45. Caravaggio, *Popas în Fuga din Egipt*, 1594–1596, ulei pe pânză, 130 × 96 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma
46. Sebastian Stoskopff, *Natură moartă cu lumânare și cărți*, 1625, ulei pe lemn, 20,5 × 35,1 cm, Museum Boijmans-Van Beuningen, Rotterdam
47. Sebastian Stoskopff, *Natură moartă cu cărți și almanah*, după 1630, ulei pe pânză, 50,5 × 60,8 cm, Kunstmuseum, Basel
48. Sebastian Stoskopff, *Natură moartă cu cărți și ceas*, 1644, 45,1 × 52 cm, Galerie De Jonckheere, Paris
49. Sebastian Stoskopff, *Coș cu pahare*, 1644, ulei pe lemn, 49 × 60,3 cm, colecție particulară, Canada
50. Sebastian Stoskopff, *Natură moartă cu coș de pahare și pocale de argint*, către 1650, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

51. Cristóbal de Morales (Cristóvão de Morais), *Juana de Austria* [*Ioana a Spaniei*] *cu un paj negru*, 1553, ulei pe pânză, 99 × 81,5 cm, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles
52. *Studii de fiziognomonie*, ilustrație pentru Fray Matías de Irala, *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, 22,5 × 33 cm, Madrid, 1739
53. *Studii de fiziognomonie*, ilustrație pentru Fray Matías de Irala, *Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a las cinco órdenes de arquitectura adornada con otras reglas útiles*, 22,5 × 33 cm, Madrid, 1739
54. Anonim, *Misionar iezuit botezând un negru*, secolul al XVIII-lea, ulei pe pânză, 177,2 × 133,3 cm, Christie's, 9/VI/1988, nr. 3 (Arhivele Ménil 08566), Londra
55. Jan van Noort III, Frontispiciul primului volum din *De instauranda Aethiopum salute* de Alonso de Sandoval, 1647, Madrid
56. Diego Velázquez, *Adorarea Magilor*, 1619 (?), ulei pe pânză, 203 × 125 cm, Prado, Madrid
57. Juan Bautista Maíno, *Adorarea Magilor*, 1613–1614, ulei pe pânză, 315 × 174 cm, Prado, Madrid
58. Jan van Kessel, *Africa* (detaliu), a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ulei pe aramă, 48,5 × 67,5 cm, Alte Pinakothek, München
59. Julián Rodríguez, Ilustrație pentru Fray Antonio Vicente de Madrid, *El Negro más prodigioso: Vida portentosa del beato Benito de S. Philadelphio*, Antonio Sanz, Madrid, 1744, gravură pe aramă, 20 × 14,3 cm, Inv.: 2/7348, Biblioteca Nacional, Madrid
60. Anonim (José Montes de Oca?), *Sfântul Benedict din Palermo*, către 1735, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis
61. Christoph Weiditz, *Veșmânt de femeie maură*, 1529, acuarelă, 19,5 × 14,3 cm, Germanisches Nationalmuseum (nr. inv. Hs. 222474.4; fol. 99), Nürnberg
62. Alciato, *Imposibil*, Emblema LIX, din *Emblemata*, Lyon, 1549
63. Diego Velázquez, *Juan de Pareja*, 1650, ulei pe pânză, 81,3 × 69,9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York
64. Diego Velázquez, *Portretul papei Inocențiu X*, 1650, ulei pe pânză, 140 × 120 cm, Galeria Doria Pamphili, Roma

65. Nicolas Poussin, *Autoportret*, 1650, ulei pe pânză, 98 × 74 cm, Luvru, Paris
66. Juan de Pareja, *Chemarea Sfântului Matei*, 1661, ulei pe pânză, 225 × 325 cm, Prado, Madrid
67. Juan de Pareja, *Chemarea Sfântului Matei*, detaliu
68. Hubert Robert, *Proiect pentru a ilumina galeria muzeului prin boltă și pentru a o împărți fără a împiedica vederea prelungirii sale*, 1796, ulei pe pânză, 112 × 143 cm, Luvru, Paris
69. Hubert Robert, *Ruine după tabloul precedent* (*Marea Galerie a Luvrului în ruine*), 1796, ulei pe pânză, 114 × 146 cm, Luvru, Paris
70. Hubert Robert, *Marea Galerie*, către 1801–1805, ulei pe pânză, 37 × 46 cm, Luvru, Paris
71. Hyeronimus Francken II (?), *Cabinet de amator*, prima treime a secolului al XVII-lea, ulei pe lemn, 93 × 114 cm, Prado, Madrid
72. Hyeronimus Francken II (?), *Cabinet de amator* (detaliu)
73. Joseph-Siffred Duplessis, *Contele d'Angivillier*, 1779, ulei pe pânză, 144 × 106 cm, Musée du Château, Versailles
74. Charles de Wailly, *Proiect pentru „Le Salon Carré"*, 1789, desen în creion și acuarelă, 33,2 × 37,4 cm, Musée Carnavalet, Paris
75. Giovanni Paolo Pannini, *Roma antică*, către 1755, ulei pe pânză, 186 × 277 cm, Staatsgalerie, Stuttgart
76. Giovanni Paolo Pannini, *Roma modernă*, 1759, ulei pe pânză, 231 × 303 cm, Luvru, Paris
77. Giovanni Paolo Pannini, *Alexandru cel Mare în fața mormântului lui Ahile*, 1719, ulei pe pânză, 66 × 49 cm, Galleria dell'Accademia di San Luca, Roma
78. Bénigne Gagneraux, *Papa Pius VI și regele Gustav III al Suediei în vizită la Muzeul Pio-Clementino*, 1786, ulei pe pânză, 165 × 262 cm, Národní Galerie, Praga
79. Rafael, *Școala din Atena*, 1509–1510, frescă, baza 770 cm, Stanza della Segnatura, Cetatea Vaticanului
80. Etienne-Louis Boullée, *Proiect de bibliotecă publică*, către 1785, 63 × 98 cm, Bibliothèque Nationale, Paris
81. Ieoh Ming Pei, *Piramida Luvrului (1989) văzută dinspre coridorul Sully*
82. Ilustrație a prospectului Muzeului Luvru, 2002

83. Pieter Cornelisz van Rijck, *Scenă de bucătărie*, către 1628, ulei pe lemn, 116 × 134,5 cm, Museum voor Schone Kunsten, Ghent
84. Jean-Dominique Ingres, *Madame de Moitessier*, 1856, ulei pe pânză, 120 × 92 cm, National Gallery, Londra
85. Edouard Manet, *Bar la Folies-Bergère*, 1882, ulei pe pânză, 96 × 130 cm, Courtauld Institute, Londra
86. E.-J. Dambourgez, *O măcelărie*, gravură după un tablou azi pierdut în catalogul Salonului de pictură, 1889
87. Anonim, *Satir descoperind o nimfă adormită*, xilografie pentru *Hypnerotomachia Poliphili*, Veneția, 1499
88. Edouard Manet, *Olympia*, 1863, ulei pe pânză, 130,5 × 190 cm, Musée d'Orsay, Paris
89. Bracquemond, *Ex-libris pentru Manet*, 1874
90. Bracquemond, *Ex-libris pentru Manet* (versiune modificată), 1874
91. Paul Cézanne, *Cinci femei la scăldat*, 1885/1887, ulei pe pânză, 65,5 × 65,5 cm, Öffentliche Kunstsammlungen, Basel
92. Claude Monet, *Camille Monet pe patul de moarte*, 1879, ulei pe pânză, 90 × 68 cm, Musée d'Orsay, Paris
93. Walt Disney, *Wendy coase umbra de călcâiele lui Peter Pan*, fotogramă din filmul *Peter Pan*, 1953 în regia lui C. Geronimi, W. Jackson și H. Luske
94. Andy Warhol, *The Shadow* (*Umbra*), 1981, serigrafie, 96,5 × 96,5 cm, Ronald Feldman Fine Arts, Inc., New York
95. Andy Warhol, *Myths* (*Mituri*), 1981, serigrafie, 254 × 254 cm, Colecția Noreen și Jack A. Rounik
96. Andy Warhol, *Autoportret*, 1967, serigrafie, 182,9 × 182,9 cm, Leo Castelli Gallery, New York
97. Andy Warhol, *Autoportret*, 1978, serigrafie pe două pânze a câte 102,6 × 102,6 cm fiecare, Dia Art Foundation, New York
98. Andy Warhol, *Shadows* (*Umbre*), 1978, serigrafie, 93 × 132,1 cm, Dia Art Foundation, Beacon
99. Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, acrilic pe pânză, 205,4 × 144,8 cm, Tate Gallery, Londra
100. Marcel Duchamp, *În jurul unei mese* (*Autour d'une table*), 1917, Philadelphia Museum of Art
101. Tițian, *Alegoria Prudenței*, 1565–1570, ulei pe pânză, 76,2 × 68,6 cm, National Gallery, Londra

102. Antonio Rossellino (școala lui), *Prudenza*, Victoria and Albert Museum, Londra
103. Andy Warhol*, Fără titlu* (*Autoportret*), 1978, desen în creion pe hârtie, Dia Art Foundation, New York
104. Andy Warhol, *Double Mickey Mouse*, 1981, serigrafie, 77,5 × 109 cm, Ronald Feldman Fine Arts Inc., New York
105. Fotografia de bacalaureat a lui Andy Warhol, 1945
106. Marcel Duchamp, frontispiciu pentru cartea lui R. Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, Paris, 1959
107. Marcel Duchamp*, Autoportret în profil*, 1959, 65 × 50 cm
108. Andy Warhol, *Sculptură invizibilă*, 1985, instalație în clubul de noapte Area din New York
109. Statuile lui Lenin și Petru Groza în parcul Palatului de la Mogoșoaia (foto: Maria Stoichiță, 2000)
110. *Ghedeon și acoliții lui distrug altarul tatălui*, miniatură din secolul al XIII-lea, Pierpont Morgan Library, MS. 638, fol. 13r, New York
111. Krzysztof Bednarski, *Total Portrait of Marx*, instalație, 1978
112. Sibylle Bergemann, *Fără titlu*, 1986, fotografie
113. René Magritte, *L'au-delà*, 1938, 73 × 51 cm, colecție particulară, Bruxelles

Notă cu privire la originea capitolelor

Textele care formează volumul de față sunt rezultatul reelaborării articolelor și eseurilor publicate într-o formă diferită în următoarele volume:

Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte, Cátedra, Madrid, 2009.

Kaiga o ikani ajiwauka, ed. îngrijită de Atsushi Okada, Heibonsha, Tokyo, 2010.

Figures de la transgression, Droz, Genève, 2013.

Capitolele 2, 3 și 6 au la bază, respectiv, „Sens de lecture et structure de l'image. Quelques considérations sur l'art narratif de Giotto", în *Mélanges Philippe Minguet* (=ART&FACT, 18/1999), Université de Liège, Liège, 1999, pp. 188–195; „La Panchina di Pietro", în *Cesare Brandi, Teoria ed esperienza dell'arte*, Silvana, Milano, 2001, pp. 111–118 și 228–231; „Libri e pittura: fragilità, vanità, ebbrezza", în *Parole Legate. Artigianato d'arte nelle legature dei fondi storici della Biblioteca Bertoliana*, Terra Ferma, Vicenza, 2007–2008, pp. 41–45.

Autorul le este recunoscător editorilor și revistelor care i-au permis reluarea textelor în actuala formă, precum și Seminarului de Istoria Artei al Universității din Fribourg pentru punerea la dispoziție a ilustrațiilor. Documentarea referitoare la Capitolul 7 s-a efectuat în Arhivele Ménil (Paris și Harvard). Prelucrarea finală a textului și a ilustrației a avut loc la Center of Advanced Study in Visual Arts din Washington, DC, și a beneficiat, la Fribourg, de colaborarea doamnelor Evelyne Perriard, Lilian Daum și Tiphaine Robert, cărora li se cuvin mulțumiri călduroase.

Indice de nume

Alba (ducele de), 139, 142–144
Alberti, Leon Battista, 23–24, 34
Angivillier, Charles Claude Flahaut de La Billarderie, conte de, 170–171
Aretino, Pietro, 31

Baglione, Giovanni, 89, 91, 101
Barrie, James Matthew, 208
Bartolomeo, Fra (Baccio della Porta, zis), 9, 11, 14
Bauldeweyn, Noël, 106
Bednarski, Krzysztof M., 236, 239
Bellini, Giovanni, 9, 11
Bellori, Gian Pietro, 83, 91, 97–98, 104–106
Benedict de Nursia (sfântul), 130
Benedict din Palermo (sfântul), 129–130, 132–133
Bergemann, Sibylle, 237, 239
Bernini, Gian Lorenzo, 175
Bloemaert, Abraham, 112
Bosch, Hieronymus, 182
Brandi, Cesare, 52–53, 56–57, 59–60, 62–67
Brantôme (Pierre de Bourdeille, zis), 116
Boullée, Étienne-Louis, 182

Callot, Jacques, 108
Campin, Robert, 75
Caravaggio (Michelangelo Merisi, zis), 6, 83–85, 87–91, 93–99, 101–105, 160
Carlobal, Ana de, 134
Carlobal, Don, 138
Carracci, Annibale, 87
Cézanne, Paul, 204
Chantelou (Paul Fréart de), 154
Chirico, Giorgio de, 213
Cicero (Marcus Tullius Cicero), 77
Claramonte, Andrés de, 139–144
Colonna, Francesco, 29
Contarelli, Matteo (Matthieu Cointerel), 89

Dambourgez, Edouard-Jean, 194–195
David, Charles, 112
D'Este, Isabella, 20
D'Este, Alfonso, 9, 11–12, 21, 31

Diderot, Denis, 5, 65, 183, 185
Disney, Walt, 208–209
Dolce, Lodovico, 31
Duchamp, Marcel, 216, 223–225
Duplessis, Joseph-Siffred, 170–171
Dürer, Albrecht, 107

Enciso, Diego Ximénez de, 135–136, 138–139, 141, 143–144, 146, 150–151
Engelhardt, Ludwig, 237
Engels, Friedrich, 237
Equicola, Mario, 20, 28–29
Eyck, Jan van, 68, 71–72, 74–77, 79

Fernández de Córdoba, Gonzalo, 134–135
Fidias, 76–78
Filostrat, 11–22, 24, 26–28
Francken II, Hieronymus, 168–169
Francisc (sfântul), 48, 102–103

Gagneraux, Bénigne, 179–180
Gentileschi (Orazio Lomi, zis), 101–102
Giotto di Bondone, 6, 32–35, 37–43, 46–49, 51, 53
Góngora, Luis de, 121
Gracián, Baltasar, 142, 144
Groza, Petru, 231
Gustav III al Suediei, 179–180

Ingres, Jean-Dominique, 191
Inocențiu X (papa), 149–150
Ioana a Spaniei (Juana de Austria), 114–115, 119
Irala, Matías de (Fray), 116–117

Justi, Carl, 162

Kessel, Jan van, 128
Klein, Robert, 31

La Font de Saint-Yenne, Étienne, 171
Lapide, Cornelius a, 111
Lasso, Orlando di, 110
Latino, Juan (Juan de Sessa), 133–136, 138–141, 144, 146, 151, 158–159
Lavater, Caspar Johann, 223
Ledoux, Claude-Nicolas, 182
Lenin (Ulianov), Vladimir Ilici, 230–231
Lorenzetti, Pietro, 52–53
Luca (sfântul), 36–37, 40, 42, 80, 81, 97

Magritte, René, 238–239
Maíno, Juan Bautista, 124–127, 135, 146
Mander, Carel van, 83
Marin, Louis, 66
Marot, Clément, 110,
Marx, Karl, 236–237, 239
Matei (sfântul), 85, 87–95, 98–101, 160, 161
Massys, Quentin (Quentin Metsys), 80, 81
Memling, Hans, 68
Mérida, Juan, 139–142, 144

Messina, Antonello da, 55
Michalski, Ernst, 66
Michelangelo (Michelangelo Buonarroti), 77–79, 175
Monet, Claude, 204–205
Morales Cristóbal de (Cristóvão de Morais), 114–115, 119
Morandi, Giorgio, 107
Moschus, Demetrius, 20, 28

Neufchâteau, François de, 174
Nifo, Agostino, 29–30
Noort, Jan van, 120, 122

Paele, Georges (canonicul Van der), 74, 75
Palomino, Antonio, 147, 151–154, 156, 158–160
Pannini, Giovanni Paolo, 175–179, 181
Panofsky, Erwin, 217, 220
Pareja, Juan de, 147–149, 151, 153–154, 156–162
Paris, Matthew, 58–59
Pei, Ieoh Ming, 184
Philippot, Paul, 66
Piranesi, Giovanni Battista, 176
Pius VI (papa), 179–180
Pliniu cel Tânar (Caius Plinius Caecilius Secundus), 235
Poussin, Nicolas, 154–155
Preimesberger, Rudolf, 76

Quatrèmere de Quincy, Antoine Chrysostome, 173, 174

Rafael (Raffaello Sanzio), 83, 98, 149, 152, 179, 181
Rembrandt (Rembradt Harmenszoon Van Rijn), 91, 93–94, 107
Ripa, Cesare, 24
Robert, Hubert, 163–177, 179–185
Rodríguez, Julián, 131
Romano, Giulio (Giulio Pippi de' Jannuzzi), 17
Rossellino, Antonio, 218
Rota, Martino, 86
Rubens, Peter Paul, 16, 25, 26
Russo, Luigi, 65

Sánchez de Castro, Juan, 68–70
Sandoval, Alonso de, 119–120, 122, 124, 129, 133, 145
Stainville (marchizul de), 175
Stalin, Iosif Vissarionovici, 229, 230
Steen, Jan, 100
Stoichiță, Maria, 231
Stoskopff, Sebastian, 107–113

Teniers, David, 168
Tițian (Tiziano Vecellio), 6, 9–31, 86–88, 114, 216–217, 220
Turner, William, 182

Vasari, Giorgio, 34, 51
Vega, Lope de, 130, 133, 135, 142, 146

Velázquez, Diego, 123–124, 127, 135, 147–154, 156–159, 162
Veneziano, Agostino, 98
Vigenère, Blaise de, 15, 28

Wailly, Charles de, 172
Warhol, Andy, 66, 208–223, 225–228, 236
Weiditz, Christoph, 137

Zola, Émile, 7, 187–188, 190–191, 193–196, 198, 201–204, 207

Cuprins

Prefață 5

Cum se savurează un tablou 9
Sens al lecturii și structură a imaginii.
Câteva considerații cu privire la arta narativă a lui Giotto . . . 32
Bancheta lui Pietro 52
Efigia *in scuto* 68
Îngerii lui Caravaggio 83
Cărți și pictură: fragilitate, vanitate, beție 107
Imaginea negrului 114
I. Sfântul 129
II. Omul de litere 134
III. Omul de arme 139
Portretul „celuilalt“ 147
Muzeul în ruină/Muzeul ca ruină 163
L'Œuvre, capul, pântecele 187
1. Pictură și bucătărie 188
2. Pictură și eros 190
3. Eclipsa pântecelui – ascensiunea capului 202
Dincolo de complexul lui Peter Pan. *Umbrele* lui Warhol . . . 208
Simulacre și dispariție 229

Note 241
Lista ilustrațiilor 283
Notă cu privire la originea capitolelor 291
Indice de nume 293